أحمد عبد المعطى حجازى

نحـــت

لست صاحبة الجسد

إنه كان لم تكونيه حين دخلت هنا فجأة

وجلستِ على مقعدى

زائرٌ غامضٌ

جاء كالظل متشحاً بثيابكِ

ثم تجردَ لى

وتفردَ فى ركنه المفردِ

بيت الجبلى - من أعمال الفنان ترافرتين - رخام أبيض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاتركيه بمفترق الوقت، وابتعدى

سوف أكشف عن سرِّهِ

وأحاورُه بفمٍ ويَدِ

وأُذكِّره بطفولتِهِ،

بالزمان الذى يسبق الذكرياتِ،

وبالكلماتِ التى لا تقالُ،

ولكنها عربداتُ دمٍ فرِحٍ بالصبا

ذاهلٍ عن صباحِ غدٍ ومساءِ غدِ

ولْيكُنْ نَمِرًا جائعاً

سأصبُّ له قدحًا من نبيذٍ،

وأُشعل من أجله موقدى

أو يكُنْ فرَساً جامحاً

تتماوج أعرافُه فى السراب،

سأتبعه فى السراب،

إلى أن أعودَ به آخرَ الأمَدِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا أروِّضُهُ

كيف أُمسك بالبرقِ؟

كيف أشُدُّ على جمرةِ الروح بالمسَدِ؟!

بل أُراقصه طيلةَ الليلِ، حتى يعودَ معى فى الضحى

مَرمرًا صاحياً

يتفجَّرُ حُرِّيةً فى المكانِ،

ويرتَعُ جذلانَ فى زمنٍ سرمدِ

كاشفاً عن نقاءِ سريرتِه

يتعقَّبُ شهوتَهُ

ويلملمها من أماسىٍّ ضائعةٍ

وحدائقَ موحشةٍ

ويصوِّرُ من عريه الداخلىِّ رُؤًى

تتجلى مشاهدُها فوق أعضائِهِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهدا يتفتَّحُ عن مشهدِ .

فى شفوفٍ من الظلِّ والنورِ،

تنهلُّ من فوقهِ مطرا غَسَقياً،

وترسم أنفاسَهُ نبضاتٍ مُنمنمةً

وهو يخلع من نسجِها الحىَّ أو يرتدى

كلَّما مدَّ ساقًا،

أو انفلتت منه تنهيدةُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو أقام يكشِّفُ عن جيده الناصعِ الأغيدِ

ويمسِّد من شعرِه الفاحمِ الأسود

وقف الوقتُ فى لحظة

ثم عاود إيقاعَهُ من جديدٍ

يظلِّل تحت رُبىً غَضَّةٍ

ويشعشع فوق ذُرَى نُهُدِ

مثل ينبوع ماءٍ ترقرق فوق حصًى

فسجا مُعتماً فى الظلالِ،

وأشرق إشراقةَ الزَّبَدِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلت للجسد

وقد انطفأتَ فى مدى الليل جذوتُهُ

واستحال إلى فكرةٍ تتماثلُ فى خَلَدى

عُد كما كنتَ يا سيدى

غيرَ أنَّ الذى كان لم يَعُدِ!

لطفى عبد البديع

جحيم الشعر

أعجبنى قول الكاتب الأمريكى **وليام فولكنر** : لو لم أخلق لكتب شخص اخر ما كتَبتْ، وكذلك **همنجواى وديستوفسكى** وغيرهم، والدليل على ذلك وجود ثلاثة مرشحين لتأليف مسرحيات **شكسبير**، فالشىء المهم هو «**هاملت**» و «**حلم ليلة صيف**» لا من كتبهما بل يكفى أن إنساناً فعل ذلك، فليس للفنان أهمية وإنما المهم هو ما يخلق مادام لا يوجد شىء جديد يمكن قوله.

ومعنى هذا الكلام الذى لا يقوله إلا من كان فى مثل قامة **فولكنر** ومغامرته مع الكون والحياة أن المهم فى قضية الأدب والنقد هو الأدب لا من ينسب إليهم هذا الأدب من الشعراء والكتاب، فالأولوية عند المقارنة والاختيار للشعر لا للشاعر وللرواية لا الروائى وللمسرحية لا المسرحى، لأن المعوّل عليه فى حكم المصير الإنسانى هو خروج هذه الأنواع إلى حيز الوجود بما تحمله من معانى الخلود.

وليت شعرى هل كان يمكن أن يذكر **دانتى** لولا الكوميديا الإلهية أو يذكر **سرفنتس** لولا دون كيخوته؟! فبغير هذه وتلك ما كان لكليهما إلا أن يكون واحداً من أحاد الناس لا يؤبه له ولا يعرفه التاريخ. ومع ذلك فالظاهرة الأدبية لها أيضا دورها الحاسم وتعبيرها المتعالى فى حركة الحياة والوجود، وهى لذلك تصطفى من تشاء من الأفذاذ.

والعبارة المنقولة هى من حسنات أخبار الأدب، إلا أنها من الحسنات اللاتى لا يذهبن السيئات، ولو علم الذين أثبتوها ما تحمله فى طياتها من تناقض مع صنيعهم حيث أضافوا الأدب إلى الأخبار لما أثبتوها لأن إضافة الأدب إلى الأخبار جناية على الأدب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا اعرف بيتا من الشعر حجب آخره أوله مثل قول القائل «وما افة الأخبار إلا رواتها» فهذا الشطر الثانى من البيت هو الذى بقي على السنة الناس وتنوسى الشطر الأول لأنه كالشاهد الذى يكشف الزيف والاختلاق، وإلا فمن منا يذكر الشطر الأول وصاحبه يجار كالغيث «همو نقلوا عنى ما لم أقل به» ولكن الرواة والإخباريين (وهم الصحفيون فى الأزمنة القديمة) تآمروا عليه وألقوا به فى عالم النسيان، فبقى العجز الذى اختفى ببقائه المجنى عليه وذهب الصدر الذى قيدت فيه الجناية ضد مجهول.

واذكر أن انطوان الجميلّ رئيس تحرير الاهرام الأسبق الذى لم يسمع به - فيما أظن - أبناء هذا الزمان - لأن تاريخه قبل التاريخ وكان مكتبه فى الأهرام أمسية بمنتدى للمسامرات الأدبية التى يؤمها نفر من الأدباء والشعراء - أخذ يسأل ذات ليلة من يعرف صدر هذا البيت؟ فنظر القوم بعضهم إلى بعض ينتظرون الجواب كان أسبقهم إلى ذلك الشاعر محمد الأسمر الذى كان جزاؤه عشاء من الكباب الذى كان فى تلك الأيام يشيع بقيثاره من بعيد قبل أن يشبع بطعمه اللذيذ من قريب.

انا افهم أن يكون للرياضة جريدتها وللحوادث جريدتها، فالأولى يشفع لها رصيدها من النجوم مثل مارادونا وبيليه وأبطال كأس العالم فى هذا العام، والثانية يشفع لها خبر الزوجة التى تقتل الزوج ليصفو لها العيش مع العشيق، أو خبر الراقصة التى تطلب الطلاق من زوجها الطبّال صوناً لجسدها البضّ من أن يلحق به من الأذى ما يلحق بالوالدات والمرضعات تماماً كما فى قصة جى دى موباسّان، أو خبر طبيب الأسنان الذى يخدّر صيارفة سكة الحديد بأحدث طرق التخدير وغير ذلك من الأخبار التى لا تخطر لأجانا كرسْتى على بال.

ولكنى لا أفهم أن يكون للمشتغلين بالأدب أخبار كأخبار هؤلاء، أم أن كل ما يراد هو إشباع فضول الطفيليين كيفما اتفق كيفما تشبعهم مسلسلات التليفزيون.

ولو لم يكن للأخبار التى تساق عمن يتعاطون الأدب من سيئات إلا أنها تغرى الكبار قبل الصغار بالتهافت على دوائر الضوء وبؤرة تهافت الفراش على النار لكان ذلك وحده من الآثام التى لا تحتمل الغفران.

ثم من الذى أغرى الشعراء والمتشاعرين بأن يسوّدوا الصفحات الطوال فى المناجزة والصيال حتى فاقوا من يضرب بها المثل فى ذلك حين يقال «هبْلة ومسكوها طبله» ولسان حالهم يقول ليذهب القراء إلى الجحيم وما الجحيم إلا جهنم الشعر كلما دخلت أمة لعنت أختها وفى جهنم متسع للجميع.

أو ليست شهوة الكلام هى التى أنْست القوم فضيلة التواضع ونسوا معها أيضا أن زمان العبقرية وأن الأدب إشكال لغوى يستوى فيه الكاتب والناقد.

وقديما كانت علوم الأدب عند العرب لا تدخل فيها أخبار الشعراء، فهذه بابها التاريخ والتاريخ له شطران أحدهما الحوادث والآخر الوفيات وشطر الوفيات يضم ما يعرف بالسير والتراجم ومظانه كتب التراجم والطبقات، أما الشعر فبابه اللغة والنحو والبلاغة وغيرها من العلوم التى كانت تعرف بعلوم الأدب وهى تسمية لا يوجد أصح منها بمقاييس العصر الحديث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كان يمكن أن نستغنى بهذا عن كلام **فولكنر** مع ما فى الترجمة التى نقلناها من ركاكة يشوبها الخطأ، فقد جاء فيها إن لم أكن قد خلقت (كذا) لكتب شخص اخر، وهذا خطأ صوابه ما اثبتناه حيث قلنا لو لم اخلق لكتب شخص اخر، فإن الشرطية. لا تستعمل فى هذا الموضع وإنما الذى يستعمل لو وهو حرف امتناع لامتناع، أى امتناع الجواب لامتناع الشرط، فامتنع أن يكتب إنسان أخر «العجوز والبحر» لأن **همنجواى** هو الذى كتبها وكان فى عداد المخلوقين، وكذلك يقال فى غيره من كتاب القصة والمسرح امتنع أن يكتب غيرهم ما كتبوا لأنهم وُجدوا وامكنهم أن يكتبوا ما يشاءون والفرق بين العبارتين الإنجيلزية والعربية هو فرق بين منطقتين، فلكل لغة منطقها الذى ينبغى مراعاته وإلا ساءت الترجمة وانقلب الكلام إلى رطانة وترجمة ركيكة كالذى يقع من المتشاعرين الذين لا يحسنون العربية إذ لا تقف من لغتهم إلا على شىء شبيه بلغة **داليدا** التى أراد لها **يوسف شاهين** فى فيلم اليوم السادس أن تقوم بدور الفلاحة وتتكلم بكلام الفلاحات مع الفرق بين **داليدا** صاحبة الصوت الرخيم وصاحبنا صاحب الصوت الأجش.

ونعود إلى ما كنا فيه من صنيع القدماء بعد هذا الاستطراد فنقول إنه لم يفسد علينا هذا المنهج من اقتران اللغة بالشعر إلا ما ترامى إلينا من تاريخ الأدب الذى روّجه فى بدايته الأساتذة المستشرقون فى الجامعة المصرية القديمة وكأنه فرع من التاريخ العام على نسق الآداب الأوروبية التى شاعت فى الدوائر العلمية بأوروبا فى العصر الذى يعرف بعصر التاريخ ثم انتشر بعد ذلك واستفاض فيه التأليف وكثر فى الجامعات والمدارس وبين عامة المثقفين من القراء، ولا يخرج عن أن يكون تصنيفاً يوهم من يطالعه انه بإزاء تاريخ تلاحمت أجزاءه ويفضى بعضه إلى بعض فى فصول وأبواب وهو فى حقيقته تلفيق فى تلفيق يضم شذرات من الجغرافية والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من المعارف التى توارى فيها شعر الشعراء لأنه توارى فى أخبار ممدوحيهم من الحكام والأمراء وما ظنك بشعر مفاتيحه فى المديح والهجاء والغزل والرثاء، وهل يبقى من الشعر شىء بعد أن يرد إلى هذه الأغراض؟!

ثم جاءت الرومانتيكية وتوابعها من الرومانتيكية الجديدة وغيرها من صور الاستطيقا الحديثة وهى استطيقا ذاتية لاهمّ لها إلا مطاردة اللغة الشعرية وتجاوز القصيدة للوقوف على مضمون المعرفة والتجربة الوجدانية المباين للألفاظ والسابق عليها طمعا فى الكشف عن سر العمل علي ما يظهر فى نفس الشاعر.

وليس وراء الذاتية التى تعددت صورها فى النقد العربى الحديث إلا تحلل القصيدة تحت وطأة الذات العملاقة التي تستوعب كل شىء ويصدر عنها كل شىء.

ولا نطيل الوقوف عند نقد هذه الآراء لأن الذى يعنينا هو وجود العمل الأدبى، ولا نعلم أحداً بلغ بهذا الوجود غايته مثل **هيدجر** فالعمل الفنى عنده من حيث كذلك إنما يعزى إلى المملكة التى تتفتح بواسطته ولا يوجد إلا فى هذا الانفتاح وليس تمامه فى ذاته منعزلاً عن غيره وإنما يتحقق له ذلك فى نطاق العلاقات التى تتعالى على وجوده العينى لتضمه إلى العالم الذى يكتنفه وقد كانت توجد قبل ظهوره كائنات أخرى لكن العمل الفنى هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى يلقى عليها نوعاً من الضوء ويستحيل إلى مركز يؤلف بينها ويجعل منها عالماً من العوالم.

وقد مثل لذلك بمعبد إغريقى لعله **بايتسوم**، فالمعبد وقد أقيم لأغراض دينية ترتبط به جميع اللحظات المتعالية لشعب يتحكم الإله بوجوده فى مصيره، غير أن المعبد باعتباره عملاً من الأعمال المادية كان من شأنه إحداث التغيير فى المنظر الطبيعى، فالحجر بضوئه يظهر ضوء النهار واتساع آفاق السماء وظلام الليل، فى ثباته يتجلى الفضاء الذى لا يرى، وجمود العمل الفنى يقابله هدير البحر وبهدوئه يظهر صخبه، فالمعبد يضفى علي الطبيعة التى تعرفها وضوحاً وبروزاً لم يكونا لها من قبل، ثم إن المجال الطبيعى من جهة أخرى يؤدى إلى تحديد السطوح وأحجام الحجر الذى شيد منه المعبد، وفى هذا التفاعل بين أوجه التأثر وضروب المقابلة يحيا كل شيء وينمو.

والشعر عند **هيدجر** قوامه من الكلام الذى لا ينبغى أن يؤخذ مأخذ الأداة التى يتحقق بها الاتصال بين المتكلمين ويقع الفهم والإفهام بل الكلام يطابق ما يعرف عادة بالوعى الإنسانى ولا يوجد الوعى إلا مع إمكان الكلام وخلق اللغة، ولا شيء يسبغ على الإنسان الوعى بنفسه وبما فى العالم سوى تسمية الأشياء كلها كبيرها وصغيرها، فالكلام واللغة مجال يعمل الشعر فيه عمله غير أنه لا يأخذها مأخذ المادة المصنوعة بل يدخل اللغة فى حيز الإمكان.

فالشعر لا يتلقى اللغة قط مادة يتصرف فيها كأنها معطاة له من قبل بل الشعر هو الذى يبدأ بجعل اللغة ممكنة، الشعر هو اللغة البدائية للشعوب والأقوام وإذاً فيجب أن نفهم ما هية اللغة من خلال ما هية الشعر.

الشعر عنده هو الأساس الذى يقوم عليه التاريخ وليس زينة تصاحب الوجود الإنسانى ولا مجرد تعبير عن روح الثقافة.

ودليله على ذلك أخذاً مما يذهب إليه **هلدرن** أن الشعر حوار لأننا نحن البشر حوار «يستطيع كل منا أن يسمع الآخر، وإمكان الكلمة يقتضى بالضرورة القدرة علي الكلام والقدرة على السمع وكلاهما يرقى إلى أصالة الكلمة ذاتها.

فالشعر كالفن قوامه الترامى إلى الإلهى واللانهائى أنه ينزل منزلة البديل عن فناء الإنسان، ومن ثم كان موقظاً لظهور الحلم وما وراء الحقيقة فى مواجهة الحقيقة الصاخبة الملموسة التى نعتقد أننا مطمئنون إليها والأمر على خلاف ذلك فإن ما يقوله الشاعر وما يأخذه موضوعاً هو الحقيقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحداثة وضد الحداثة وما بعد الحداثة

ديفيد لودج
ترجمة: السيد إمام

إن جانباً من جوانب التحامل على أساتذة اللغة الإنجليزية الأكاديميين هو عدم وجود شيء ذي صعوبة خاصة فيما يعملون. أما الجانب الآخر، فهو أنهم بمحاولتهم إضفاء لون من الصعوبة على ما يقولون، فإنهم يفسدون المتع البريئة للقراء العاديين، الذين يعرفون ما يحبون ويستمتعون بما يقرءون. ومن العسير بمكان إيراد الأمثلة الدالة على هذا الموقف من النقد الأكاديمي. ولنأخذ هذا المقتطف من كاتب معاصر معروف هو «د. هـ. لورانس»:

«لا يعدو النقد الأدبي أن يكون عرضاً مبرراً للمشاعر التي يحدثها الكتاب في الناقد الذي يتصدى لنقده. ولا يمكن للنقد أن يكون علماً بحال من الأحوال. إنه في المقام الأول شخصي جداً، ويعنى في المقام الثاني، بقيم يتجاهلها العلم. ومحكه هو الشعور، لا العقل. إننا نحكم على عمل ما من أعمال الفن بتأثيره على إحساسنا الأمين والحيوي، ولا شيء آخر. وما كل هذا الهراء عن الأسلوب والشكل، وكل تلك التصنيفات والتحليلات العلمية الزائفة للكتب بطريقة تقلد ما يحدث في عالم النبات، سوى أشياء غير ذات صلة. وغالباً ما تمثل رطانة مملة.

ويداخلني الشك في أن عدداً من القراء سوف يتعاطفون بطريقة خفية، أو شبه خفية، مع عاطفية «لورانس» المفرطة. غير أنه يتوجب عليّ أن أقوم بإقناعهم بخطئه أو على الأقل بخطأ استنتاجاته. والفقرة التي اقتبستها والتي يفتتح بها «لورانس» مقاله عن «جون جالزورزي» الذي ظهر سنة ١٩٢٨، تعد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خصيصة مميزة من خصائص المؤلف من حيث هجوميتها العنيفة، وتطرفها المتزايدين كلما واصلت تقدمها. والفرضية الافتتاحية عادلة بما فيه الكفاية: **«النقد الأدبى، لا يعدو أن يكون عرضاً مبرراً للمشاعر التى ينتجها الكتاب فى الناقد الذى يتصدى لنقده»** غير أنى أزعم وأعتقد أن معظم نقاد الأدب الأكاديميين سوف يشاركوننى نفس الرأى، بأنه لو تم تبرير العرض الأدبى، بلغة **«لورانس»** فإن ذلك يعنى وجوب اشتماله على التصنيف والتحليل اللذين قام **«لورانس»** باستبعادهما فى ازدراء. وكذا سوف يشتمل على قدر من الرطانة التى أشار إليها.

ولا يوجد كتاب مثلاً ينطوى على معنى فى ذاته فى فراغ. إن معنى أى كتاب هو نتاج اختلافاته وتشابهاته مع كتب أخرى. وسوف يكون من العسير علينا أن نقرأ رواية ما، لا تتشابه مع غيرها من الروايات. ولن تكون لدينا الرغبة فى قراءة هذه الرواية إذا ما كانت تختلف عن كل ما عداها من روايات. وأى قراءة صحيحة لنص من النصوص، يجب أن تتضمن من ثم التعرف عليها وتصنيفها فى علاقتها بنصوص أخرى، طبقا للمحتوى، والجنس الأدبى، والصيغة والفترة الزمنية، وهكذا. والتصنيف الأدبى فى الحقيقة لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يرقى إلى مستوى الدقة التى تَحْدث فى عالم النبات. ذلك أن الأخير، لا يملك التأثير على المبدأ الرئيسى. إن تصنيف الحقائق العلمية فى مجموعات ومقولات أكبر (ولنأخذ الحيوان، والنبات والمعادن كمثال) هو عمل أولى من أعمال الذكاء البشرى، والذى بدونه لا يمكن فهم الطبيعة أو الثقافة. وبالمثل، ومع قبولنا بما ذهب إليه **«لورانس»**، من أن المبدأ الأساسى للنقد الأدبى هو ما يؤثر به الكتاب فى قارئ مفرد، فإن حقيقة هذا التأثير أو «الشعور» كما يدعوه، إنما يتم إنتاجه عن طريق اللغة واللغة وحدها. وهذا يعنى أنه لن يكون بمقدورنا أن نفسر الطريقة التى يعمل بها هذا الشعور، ما لم يكن لدينا شىء من الفهم «للأسلوب» أو «الشكل» وباختصار فإنه بغير أن تكون لدينا فكرة ما عن الأدب كنظام من الإمكانات، تمثل متنُ الأعمال الأدبية جزئيا أحد تحققاتها، فإن نصيحة **«لورانس»** للنقاد بالاعتماد على إحساسهم الأمين والحيوى ولا شىء غير ذلك، هو نفسه الذى يمكن أن ينتج هذا اللغط الذى يتحدث عنه، وعلى الأخص من جانب أولئك النقاد الذين يملكون شعوراً أقل عمقاً، ومهارات بلاغية أكثر محدودية، من تلك التى كان يتمتع بها **«لورانس»** نفسه.

وما أنوى فعله هنا، بطريقة مبسطة، ومنهجية بالضرورة، هو اقتراح بعض الطرق التى يمكن عن طريقها ترتيب وتصنيف الكم الهائل من النصوص التى تشكل متن الأدب الإنجليزى الحديث. وهو إن أحببت نظرة إجمالية للتاريخ الأدبى للحقبة الحديثة، التى أفترض أن عمرها يقرب الآن من مائة عام. غير أن ما أرغب فى عمله هو تاريخ للكتابة أكثر منه تاريخ عن الكتاب، تاريخ للأسلوب والطريقة والصيغ الأدبية لما يدعوه النقاد الفرنسيون المعاصرون «الكتابة ecriture » وسوف يعكس هذا العمل ميلى إلى الرواية إلى حد ما، وإلى تجاوز الحدود القائمة بين الأدب الإنجليزى والأدب الأمريكى، وفى تطبيقى لمفاهيم ووسائل للتحليل مستقاة من التقليد الأوروبى فى اللسانيات، والبوطيقا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد قمت باستدعاء هذا التقليد بالفعل عندما قمت بوصف الأدب باعتباره نظاماً من الإمكانات يمثل متن الأعمال الأدبية جزئيا أحد تحققاته. إذ أن ذلك أساساً هو التمييز الذى قام به «دى سوسير» بين اللغةLangue والكلام Parole أى، اللغة، وأحداث الكلام الفاعلة فى تلك اللغة. وقد عرف «سوسير» العلامة اللغوية، أو الكلمة، على أنها وحدة الدال (أى الصوت أو الرمز المكتوب للصوت والمدلول ،أى المفهوم) وأكد أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية. أى أنه لا يوجد سبب طبيعى أو منطقى يفسر السبب الذى يشير به الصوت (قطة) إلى ذلك المخلوق الذى ندعوه «قطة» وكذلك الحال مع الصوت (كلب) الذى نشير به إلى المخلوق الذى نسميه «كلبا» وسوف تقوم اللغة الإنجليزية بأداء عملها بنفس الكفاءة لو تبادلت كلمتا «قطة» و«كلب» موقعيهما فى النظام طالما كان كل الذين يستخدمون هذا النظام على دراية بهذا التغيير. وهذه النواة الاعتباطية التى تقع فى قلب اللغة تعنى أن العلاقة بين الكلمات داخل النظام، وليس علاقتها بالأشياء، هى التى تظهر بأن المشابهة بين الكلمات والأشياء لا تعدو أن تكون وهماً. وإذا كانت اللغة هى التى تهيئ النموذج لكل أنظمة العلاقات، فسوف يكون لذلك مغزاه العميق فيما يتعلق بالثقافة ككل. وباختصار فإن ذلك يشير إلى أولوية الشكل على المضمون والدال على المدلول.

إن إحدى الطرق المتبعة فى تعريف الفن الحداثى والأدب الحداثى، بصفة خاصة، هى القول بأنه الفن أو الأدب الذى قبل، أو توقع بطريقة حدسية، نظرة «سوسير» إلى العلاقة بين العلامة والواقع. لقد أدارت الحداثة ظهرها للفكرة التقليدية للفن، باعتباره محاكاة واستبدلتها بفكرة الفن باعتباره نشاطا ذاتيا مستقلاً. وأحد الشعارات التى تميز هذه النظرة، هو تأكيد «**والتر باتر**» بأن «**جميع الفنون تطمح إلى بلوغ حالة الموسيقى**» الموسيقى التى تعتبر من بين كل الفنون قاطبة، الأكثر نقاء من ناحية الشكل، والأقل مرجعية، والتى يمكن القول بأنها نظام من الدوال بلا مدلولات.

ولقد كان المبدأ الرئيسى لعلم الجمال، قبل الحقبة الحديثة هو أن الفن محاكاة للحياة وبالتالى فهو استجابة لها. إن على الفن أن يخبر بحقيقة الحياة ويسهم فى جعلها أفضل أو على الأقل أكثر احتمالاً. ولقد تضاربت الآراء بالنسبة لنوع المحاكاة المطلوبة وعما إذا كانت محاكاة للحقيقى أو المثالى غير أن الفرضية الأساسية القائلة بأن الفن محاكاة للحياة هى التى سادت فى الغرب منذ العصور الكلاسيكية وحتى أواخر القرن الثامن عشر، عندما بدأت نظريات الخيال الرومانتيكية فى التصدى لها والتمرد عليها، ثم تم مؤازرة نظرية المحاكاة مؤقتاً مرة أخرى عن طريق الإنجاز البارز الذى حققته الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر. غير أنه مع نهاية القرن، كانت هذه النظرية قد انقلبت رأساً على عقب. «**الحياة محاكاة للفن**» هكذا أعلن «**أوسكار وايلد**» وكان يعنى أننا نقوم بتأليف الحقيقة التى نتخيلها وذلك من خلال أبنية ذهنية ذات أصل ثقافى وليس طبيعيا، وأن الفن قادر على تغيير وتجديد هذه الأبنية عندما تصبح غير ملائمة أو مقنعة. ويتساءل «**وايلد**» من أين كنا نحصل على هذا الضباب البنى الرائع الذى يهبط زاحفاً على شوارعنا، مغيماً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصابيح ومحولا المنازل إلى أشباح وحشية خرافية، إن لم يكن بفضل التأثيرية.

غير أنه لو كانت الحياة محاكاة للفن فمن أين جاء الفن إذن؟ وتكون الإجابة: من فن آخر، وعلى الأخص، الفن الذى ينتمى لذات النوع. إن القصائد لا تصنعها التجربة، إنما تصنعها قصائد أخرى. أى يصنعها التقليد الذى يعيد تشكيل إمكانات اللغة لكى تتلاءم مع غايات شعرية يتم تعديلها بكل تأكيد عن طريق التجربة الخاصة للشاعر الفرد، وليس تغييرا مباشرا عنها. وربما كانت مقالة «ت. س. **اليوت**»، «**التراث والموهبة الفردية**» أشهر عرض لهذه الفكرة، غير أنه يمكن العثور بسهولة على تنويعات عديدة لهذه الفكرة فى كتابات **مالارميه، وبيتس، وفاليرى**. قد انتجت هذه النظرية شعراً من النوع الذى نطلق عليه رمزياً، وهو الشعر الذى يميز نفسه عن الخطاب المرجعى العادى، من خلال الانزياح العنيف والتحولات الأسلوبية والنحوية واللفظية المحيرة فى مجال اللغة. شعر يكتسح فيه الإيحاء con-notation التقرير او التعيين denotation ويخلو من اى ذرى سردية او منطقية، وإنما على رموز وصور شديدة الحساسية، موحية وغامضة.

وظهور الرواية الحداثية، كان اقل بطئاً واكثر تدرجاً، بسبب الإنجاز المؤثر للرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر، وهو ما تجلى فى فرنسا اولاً، ثم فى انجلترا بعد ذلك، فى اعمال **جيمس، وكونراد، وجويس، ولورانس** بطريقة العاطفية المفرطة الحساسية، وكان بمثابة محاولة للقبض على الحقيقة فى الرواية السردية، مصحوباً بدرجة من درجات الكثافة، جرفت الكاتب نحو الجانب الآخر من الواقعية والأسلوب النثرى للكاتب، بغض النظر عن عادية وابتذال التجربة التى يقوم فيها بدور الوسيط، نثر عال جداً ومصقول بطريقة زائدة يكشف بها عن أن يكون شفافاً، ويلفت الانتباه إلى ذاته، وذلك عن طريق الانعكاسات المشرقة التى تومض تحت سطحه، ويتبنى الروائى لنوع من الواقعية تنأى بنفسها عن العالم التجريبى المبتذل لضوء النهار باتجاه الوعى او اللاوعى الفردى ثم فى النهاية اللاوعى الجمعى، مسقطة من حسابها الأبنية السردية التقليدية، للتتابع الزمنى، والسبب والنتيجة المنطقيين، باعتبارها أبنية زائفة لا تتفق مع الطبيعة الأساسية والفوضوية والمعطلة للتجربة الذاتية، فقد وجد نفسه أكثر اعتماداً على الأهداف والوسائل الأدبية التى تنتمى لعالم الشعر، وبخاصة الشعر الرمزى منه على النثر: مثلاً، الإشارة إلى النماذج الأدبية أو الأسطورية العليا، وتكرار الصور، أو الرموز، وغيرها من الموتيفات، وهو الذى أطلق عليه ا.م. **فورستر**، من خلال إشارة أخرى إلى الموسيقى، الإيقاع فى الرواية.

ولقد أضحت هذه الخصيصة المميزة للشعر والرواية الحداثيين مألوفة بدرجة كافية. ومع ذلك، فليست كل كتابة تم إنجازها فى الحقبة الحديثة، حداثية. ولا يزال هناك فى عصرنا نوع واحد على الأقل من أنواع الكتابة، قمت بوصفه فى عنوانى على أنه ضد حداثى، وذلك لافتقارى إلى مصطلح أفضل. وهذا النوع من الكتابة، يواصل التقليد الذى قامت الحداثة بالثورة عليه. وبرغم أن الواقعية التقليدية التى تم تعديلها بشكل مناسب لكى تأخذ دورها فى التغيرات التى طرأت على المعرفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشرية والظروف المادية لا تزال ذات قيمة وقادرة على الحياة والنمو. ولا يطمح الفن ضد الحداثى فى بلوغ حالة الموسيقى وإنما يطمح بالأحرى إلى بلوغ حالة من التأريخ. ونثره لا يقترب من الشعر، وإنما شعره هو الذى يقترب من النثر. إنه ينظر إلى الأدب باعتباره مبلغا للحقيقة التى تسبق فعل التواصل وتستقل عنه فى الوقت ذاته. وفيما يتعلق بإعلان «**وايلد**» النصف جاد، بأن تصورنا الضباب إنما نستمده من التأثيرية، فإن ضد الحداثيين، يرددون بأنه على العكس من ذلك قد تم استقاؤه من الرأسمالية الصناعية التى شيدت مدناً كبيرة لوثت أجواؤها بدخان الفحم، وأن واجب الكاتب يكمن فى توضيح هذا الترابط السببى أو، إن كان لزاماً عليه أن يركز على تأثيرات الضباب البصرية المشوهة، فعلى الأقل، يجعل منها رموزاً للتشوه الأساسى الذى أصاب الطبيعة البشرية، كما فعل «**ديكنز**». تعطى الكتابة ضد الحداثية إذن، أولوية للمضمون، وتنزع إلى أن تكون نافدة الصبر مع التجريب الشكلى الذى يحجب ويعوق التواصل. والنمط اللغوى الذى تشتمل عليه، نقيض النموذج السوسيرى، ويمكن التمثيل له بنصيحة جورج **أورول** للكتاب فى مقالته «**السياسة واللغة الإنجليزية**»:

«إن ما نحتاج إليه قبل أى شىء، هو أن ندع المعنى يختار الكلمة، وليس العكس.. وربما كان من الأفضل تنحية الكلمات جانباً بقدر الإمكان، وأن نقوم بتوضيح المعانى بالقدر الذى يمكننا من اختيار، وليس بقبول، عبارات يمكنها تغطية هذه المعانى بطريقة أفضل...

وليس أسهل من تفنيد فكرة «**أورول**» القائلة بإمكانية التفكير بغير مفاهيم لفظية. غير أن مغالطاته لا يمكن لها بالضرورة أن تقوض صحة كتاباته. وكان يمكن **لإريك بلير Eric Blair** [1] بغير هذه العقيدة الساذجة فى إيجاد الكلمة المناسبة لمعنى سابق الوجود، أن يخفق فى خلق هذه الشخصية الأمينة تماماً، والمعتمد عليها، للمؤلف المخبر بالحقيقة. ألا وهو «**جورج أورول**» وكان يغدو من السهل، والحمق معاً، إثبات أن «**فيليب لاركن**»، إما أنه يخدع نفسه، وإما أنه يحاول أن يخدعنا، عندما يقول: «إن الشكل لا يمثل بالنسبة لى أهمية كبيرة. والمضمون هو كل شىء» لقد قدم الكتاب ضد الحداثيين، وبطريقة جافة عرضا محدود القيمة فى الحقبة الحديثة، كجماليين ومنظرين. وحتى يميزوا بينهم وبين الحداثيين، فقد رضخوا للسذاجة، أو لمواقف زائفة ومحافظة من العملية الإبداعية. وهذا ينطبق مثلاً على «**هـ .ج. ويلز**» و«**أرنولد بينت**»، اللذين ينتميان إلى حقبة مبكرة، كما ينطبق على «**أورول**» و«**لاركن**» فيما بعد. إن الكتابة ضد الحداثية أكثر طرافة من النظرية التى تؤيدها. أما فيما يتعلق بالكتابة الحداثية فالأمر على العكس تماماً.

ولا يواصل هذان النوعان من الكتابة (الحداثى وضد الحداثى) فقط بقاءهما، فيما أزعم، فى حقبتنا الحديثة، وإنما بإمكاننا أن نرصد أيضاً وجوهاً مختلفة لهيمنة نوع من هذه الأنواع على الآخر، ولقد جاءت الحداثة إلى إنجلترا لأول مرة عند نهاية القرن التاسع عشر، فى كتابات «**وايلد**» ومن نطلق عليهم **كتاب الانحطاط Decadents** [2] وكتابات «**ييتس**»، و«**كونراد**» ثم «**هنرى جيمس**». وفى العقد الأول ونصف القرن

العشرين بدا أن هناك رد فعل ضد الموجة الجديدة (الطليعة) vante- garde، العودة من جديد إلى الصيغ الأدبية الأكثر تقليدية وسذاجة. وكان شعراء هذا الاتجاه الناجحون والبارزون هم: «كيلنج»، و«هاردى»، و«بردجس»، و«نيوبولت»، و«الجورجيون» من أمثال روبرت بروك. وتم إهمال «جيمس وكونراد»، ولم يتمكن جويس من نشر أعماله وابتعد «ييتس» عن عرفه الرمزى، باتجاه شعر عار تقريرى يتعلق بالأحداث اليومية وكانت هذه هى الفترة التى أخذ فيها إزرا باوند على عاتقه مهمة الحداثة، وتجلى ذلك بصفة خاصة عبر الإعلاء من شأن «ت. س. اليوت»، و«جويس» اللذين قابلهما باوند عام ١٩١٤. وربما كانت الحرب التى بدأت فى نفس العام، والتى أحدثت هذا الانقلاب الثقافى والاجتماعى والسيكولوجى الضخم، هى التى هيأت المناخ المناسب لاستقبال فن الحداثة. وشاهدت فترة ما بعد الحرب مباشرة، ظهور روائع مثل: البجعات البرية - فى كولز The wild swans at Cools ونساء عاشقات، والأرض الخراب، ويوليسيس، والطريق إلى الهند، ومسز داللوى. وظهرت هذه الأعمال على مدى سنوات قليلة من ظهور بعضها البعض. ومن المؤكد أن الحداثة هى التى هيمنت على فترة العشرينيات. غير أنه فى الثلاثينيات، بدا البندول يتارجح للخلف فى الاتجاه المضاد ووجه الكتاب الصغار لهذا العقد من ذوى الاهتمامات السياسية، مثل «أودن»، و«اشروود»، و«سيندر»، و«ماكنيس»، و«داى لويس»، و«ايوارد»، انتقاداتهم للكتاب الحداثيين للجيل السابق، على مزاعمهم الثقافية النخبوية، ورفضهم الانخراط فى الشئون العامة أو المشاركة البناءة فى قضايا العصر، وإخفاقهم فى التواصل مع الجمهور العريض. وكتب «لويس مكنيس» عام ١٩٣٨: «لقد عاد شعر «التوقيعات الجديد» New signatures مرة ثانية إلى التفضيل اليونانى للإبلاغ والتقرير. والمطلب الأدبى هو أن «نعثر على شىء يقال ثم تأتى فى المرتبة الثانية كيفية قول هذا الشىء بأفضل طريقة ممكنة» وهى نفس أفكار «أورول» العاطفية. لقد عادت الهيمنة من جديد للواقعية فى الثلاثينيات . وفى سنة ١٩٣٩ يعلن «ستيفن سبندر» فى كتيب صغير بعنوان «الواقعية الجديدة» (توجد اليوم نزعة بين الكتاب للعودة إلى الواقعية، ذلك أن مرحلة التجريب الشكلى قد أثبتت عقمها) ونفض الكتاب الممثلون لهذا العقد (أورول واشروود، وجرين وWaugh) عنهم نفوذ الرواية الحداثية بكل ميولها الأسطورية والشعرية، وصقلوا الرواية التقليدية بتقنيات تعلموها من السينما، ولم يعد التاريخ كما وصفه «ديدالوس»، كابوسا يحاول الكاتب الاستيقاظ منه، وإنما مشروعا يتوق إلى المشاركة فيه، وهيأت الحرب الإسبانية الفرصة النموذجية لذلك، ومالت كتابات الثلاثينيات إلى أن تصوغ نفسها فى أنماط تاريخية للخطاب، مثل السيرة الذاتية والمشاهدات، وأدب الرحلات (رحلة إلى حرب Journey to war ، خطابات من ايسلندا Letters from Iceland ، الطريق إلى ويجان بيير The Road to Wiganpier ، ورحلة بدون خرائط Journey without Maps صحيفة الخريف Autumn Journal، يوميات برلين Berlin Diary وكلها عناوين دالة على هذا الاتجاه فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى الأربعينيات، وبعد الحرب العالمية الثانية، تأرجح البندول للوراء مرة ثانية، ليس بشكل كامل، وإنما بدرجة ملموسة، نحو قطب الحداثة من جديد. والقول بأن الرواية الإنجليزية قد عادت لاستئناف التجريب قول مبالغ فيه. إنما الأمر المؤكد هو عودة «**الكتابة الخالصة**»، والاهتمام بنقل الحساسية الفردية على حساب التجربة الجماعية، وحدث إحياء عظيم «**لهنرى جيمس**»، وكان «**تشارلز موجان**» فى ظن الكثيرين، هو خليفته المعاصر. وحدث ابتهاج عظيم بالإحياء الواضح للدراما الشعرية، وبخاصة أعمال «**إليوت وكرستوفر فراى**»، وكان «**ديلان توماس**»، الذى واصل التقليد الحداثى للشعر على طريقته الخاصة أكثر الشعراء الصغار المحتفى بهم.

وفى منتصف الخمسينيات بدأ جيل جديد من الكتاب ممارسة الضغط فى الاتجاه المضاد وكان يشار إليهم أحياناً بمصطلح «**الحركة The Movement**»، وذلك فى مجال الشعر أساساً، وأحياناً بالمصطلح الأكثر صحفية «**الشبان الغاضبون**» وذلك فى مجال الرواية والدراما بصفة رئيسية. وبعض الشخصيات الرئيسية فى هذه المجموعات المتداخلة إلى حد ما، هى **كنجزلى اميس، فيليب لاركن، جون وين، جون اوسبورن، جون برين، دونالد دايفى، د. ج انريت D. J. Enright، والان سلليتو**. لقد تشكك هؤلاء الكتاب إلى جانب الكتاب الآخرين الذين برزوا إلى المقدمة فى الخمسينيات مثل س. ب. **سنو، وانجوس ولسن**، فى المحاولات التى تبذل للتجريب فى الكتابة وكان الروائيون قانعين من الناحية التقنية باستخدام التقاليد التى سادت فى الثلاثينيات، وبالواقعية الإدواردية، وذلك مع تعديل طفيف. وكانت أصالتهم أساساً مسألة نبرة، وموقف، وموضوع، وفيما يختص بالشعراء، تمثلت كل الأشياء التى ينفرون منها فى شخص **ديلاس توماس**: الإيهام اللفظى، الطنطنة الميتافيزيقية، والرومانتيكية العاطفية المتحمسة. وكانوا يهدفون إلى توصيل تصوراتهم عن العالم كما هو بشكل واضح وأمين، من خلال أشعار جافة منظمة وكئيبة إلى حد ما. وباختصار فقد كان هؤلاء الكتاب مضادين للحداثة ولم يحاولوا إخفاء نزعاتهم هذه فى مقالاتهم ومراجعاتهم النقدية.

إن التغيرات التى طرأت على النمط الأدبى الذى قمت بمناقشته، غالبا ما يتم شرحها بمصطلح تأثير الظروف الخارجية على الكتاب سواء أكانت هذه التغيرات اجتماعية، أو سياسية أو اقتصادية (صدمة الحرب العظمى، بروز الأنظمة الدكتاتورية فى الثلاثينيات، والتأثيرات الجذرية للثورة والحراك الاجتماعى بعد الحرب العالمية الثانية.. إلخ) غير أن انتظام الانتقال ما بين هيمنة الحداثية وضد الحداثة فى الكتابة الإنجليزية المعاصرة والتى قمت بمقارنتها بحركة البندول التى يمكن التنبؤ بها، توحى بأن هذه العملية لا يمكن تعليلها بالرجوع إلى الظروف الخارجية الاتفاقية وحدها، وإنما توجد الصلة داخل النظام الأدبى نفسه. ويمكننا الاستفادة فى هذا الخصوص من نظريات الشكلانيين الروس فى العشرينيات وحلقة براغ اللغوية، وعلماء الجمال الذين جاءوا بعدهم فى الثلاثينيات وعلى الأخص ما يتعلق بتصوراتهم عن نقض المألوفية Defamiliarisation والأمامية. إن الشكلانى الروسى **فيكتور شكلوفسكى**، يؤمن بأن غاية كل فن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومبرره هو نزع المألوفية عن الأشياء التى غدت روتينية وحتى غير مرئية لنا بفعل العادة. وبنقض المألوفية يمكن لنا أن ندرك العالم إدراكاً جديداً وطازجاً:

«إن العادة تلتهم الموضوعات والملابس والأثاث وزوجة الإنسان والخوف من الحرب، إن الفن يوجد لكى يساعدنا على استعادة الإحساس بالحياة، لكى يجعلنا نشعر بالأشياء ولكى يجعل الحجر «حجرياً».. غايته هى أن يعطينا إحساساً بالشىء كما نعرفه لا كما نتعرف عليه، ووسائله الفنية هى التى تجعل الأشياء غير عادية وغير مألوفة. أن تنبهم الأشكال لكى تزيد صعوبة ودوام الإدراك.

وتبعاً للصياغة الواردة فى الفترة فإن فكرة نقض المألوفية تنزع نحو الحداثة والكتابة التجريبية. ولقد كان **شكلوفسكى فى** هذا الوقت هوالمدافع عن الموجة الطلائعية الجديدة فى الفترة التى أعقبت الثورة مباشرة. غير أنه من الواضح من هذه النظرية أن الصيغ الأدبية مثلها مثل الملابس والأثاث والزوجات يمكنها أن تقع ضحية التأثير الرتيب للعادة. إن التجريب يمكن أن يصبح مألوفاً بدرجة تجعله يتوقف عن إثارة قوانا الإدراكية وبالتالى فإن الصيغ الكتابيةالأكثر بساطة ومباشرة يمكن لها أن تبدو طازجة وجريئة. وإذا ما استخدمت رطانة حلقة براغ: إن ما تحققت له الأمامية على يد جيل من الأجيال يتراجع إلى الخلفية على يد الجيل الذى يليه. وعليه فإن «**باوند**»، و«**ت. س. اليوت**» حققوا الأمامية فى شعرهم وذلك من خلال الانتقالات المحيرة ومعجمهم règister، والانزياح التركيبى وإشاراتهم السرية الخاصة بهم والتى تتكئ على خلفية الذائقة الشعرية التقليدية لبدايات القرن العشرين. وحقق شعراء الثلاثينيات بدورهم هذه الأمامية متكئين على خلفية الصيغة الحداثية «لإليوت وباوند» وذلك من خلال تبنيهم لنبرة صوتية اكثر اتساقاً منحرفين قليلاً عن السياق الشائع، مالئين قصائدهم بالإحالات المسهبة لحقائق الحياة المعاصرة. وحقق **ديلان توماس** والمدرسة الرؤيوية **Apocalptical School** الأمامية لشعرهم على خلفية من شعر الثلاثينيات وذلك من خلال الاستعارات المختلطة المسرفة والتراكيب المعذبة والإيماءات السرية والسحرية. وحقق **لاركن** وشعراء الحركة الأدبية هذه الأمامية فى شعرهم باتكائهم على خلفية الشعراء الرؤيويين وذلك بتبنيهم لنبرة صوتية جافة خالية من الرنين، وبتخليهم عن البلاغة الرومانتيكية، وتفضيلهم لموضوعات عادية ويومية مبتذلة. وهذه العملية، هى التجلى التاريخى لفكرة **سوسير**، بأن العلامات تحقق الاتصال غير الاختلافات فيما بينها. والتجديد إنما يتحقق بمناهضة ومخالفة التقليد المتوارث. وإذا ما تساءلنا لماذا يبدو ذلك متضمنا وبشكل ثابت العودة للتقليد الماضى، فإننا يمكن أن نجد الإجابة فى نظرية أخرى من نفس التقليد الشكلانى، وتحديدا، فى التمييز الذى أقامه «**رومان جاكسون**» بين قطبى الاستعارة والكناية فى اللغة.

وطبقا **لجاكسون** فإن الخطاب يقوم بربط موضوع ما بغيره، لتشابههما بمعنى من المعانى أو بسبب مجاورتهما لبعضهما البعض فى الزمان والمكان. ويهيمن أحد هذين النمطين من أنماط الترابط على الآخر من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلال متكلم فردى أو كاتب فردى، ويدعوها **جاكسون**، الاستعارى والكنائى على التوالى. ذلك إن هذين النوعين من الصور (الاستعارة والكناية) صيغ أو صور مصغرة للعلميات المتضمنة. إن الاستعارة هى صورة من صور الاستبدال المبنية على التشابه، مثلما نصف ملكاً بأنه شمس وذلك بسبب قوته وأهميته لرعاياه، بينما الكناية metonym، والصورة التى ترتبط بها بشكل وثيق وهو المجاز المرسل synecdoche تستمد من المجاورة مستبدلة خصيصة من خصائص الشىء الأساسية بالشئ نفسه. السبب عوضاً عن النتيجة أو الجزء الذى يحل محل الكل أو العكس مثلما يشار إلى ملك بالتاج أو العرش أو القصر. وتستخدم معظم الخطابات كلا النمطين من الصور. غير أن احتمالات العثور على إحالات استعارية للملكية تكون أكبر فى أعمال شكسبير بينما تكون احتمالات العثور على الإحالات الكنائية هى الأقوى فى حالة التقارير الصحفية ذلك أن تلك الصيغ من صيغ الخطاب هى على التوالى استعارية وكنائية من ناحية البنية، وذلك من خلال طريقتها التى ترتبط بها موضوعاً بموضوع آخر. إن الاستعارة والكناية هما فى الحقيقة تطبيقان بلاغيان للعمليتين الرئيسيتين المتضمنتين فى أى تلفظ وهما الاختيار والربط. ولكى ننشئ جملة ما، فإننا نقوم باختيار عناصر معينة من البدائل اللغوية ثم نضمها إلى بعضها البعض طبقاً لقواعدها. وتلعب الاستعارة على محور الاختيار والاستبدال، بينما تلعب الكناية على محور الضم والتركيب. وجانب من الدليل الذى ساقه **جاكسون** على الأهمية الأولية لتمييزه. هو أن أمراض الكلام تظهر نفس الخاصية الثنائية. إن أولئك المصابين بمرض الحبسة aphasics والذين يجدون صعوبة فى اختيار الكلمة التى يلجئون إلى الضم والمجاورة ويقعون فى أخطاء كنائية كمثل استخدامهم لكلمة «**سكين**» فى الوقت الذى يقصدون به الإشارة إلى كلمة «**شوكة**» أو لكلمة «**اتوبيس**» فى الوقت الذى يعنون فيه كلمة «**قطار**»، بينما يستخدم المصابون بالحبسة الذين يجدون مشقة فى ضم الكلمات بطريقة صحيحة فى وحدات أكبر تعبيرات شبه استعارية مطلقين على ضوء لمبة الغاز «**نارا**» على سبيل المثال أو يطلقون على **الميكرسكوب** «**مرآة التجسس**»، وفى أحد البرامج التليفزيونية التى أذيعت منذ سنتين عن تجارب لتعليم الشمبانزى التواصل عن طريق اللغة العلاماتية حدث الإنجاز الرائع عندما تمكنت أنثى الشمبانزى من تلقاء نفسها من اختيار وضم العلامات التى تعلمتها لكى تصف مواقف روائية، وقيل بأن أحد هذه الحيوانات ويدعى «**واشو**» أشار إلى بطة على أنها (طير مائى) وأشار آخر ويدعى «**لوسى**» إلى بطيخة على أنها (شراب سكرى) وهى تعبيرات كنائية واستعارية على التوالى. وإذا ما واصلت الشمبانزى تقدمها لكى تكتب كتبا، فسوف يكون بمقدورنا التنبؤ بأن «**لوسى**» سوف تصبح حداثية، بينما تغدو «**واشو**» ضد حداثية. ذلك أن تمييز **جاكسون** يتجاوب بدقة مع التمييز الذى أقمته بين نمطين من أنماط الكتابة فى حقبتنا المعاصرة، ولنتأمل نموذجين من نماذج الكتابة باعتبارهما تمثيلا للكتابة الحداثية: «**الأرض الخراب**»، و «**يوليسيس**». إن كلا العنوانين استعارى، ويتطلب قراءة استعارية للنصين. وفى الحقيقة، فإن قصيدة **ت. س. اليوت** لا يمكن قراءتها بطريقة أخرى. إن أجزاءها ترتبط ببعضها كلية على أساس من التشابه والمقابلة الساخرة (وهو نوع سلبى من أنواع التشابه ولا تكاد ترتبط قط على أساس من السبب والنتيجة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السرديين، أو من خلال المجاورة فى المكان والزمان. أما **يوليسيس**، فإنها تتضمن قصة. قصة، إذا جاز لنا القول، من قصص شعب دبلن. غير أن هذه القصة تحاكى وتوازى قصة **هومر** (**الأوديسة**) إن «**بلوم**» يقوم بتمثيل ومحاكاة **اوديسيوس** بطريقة ساخرة، وكذا يفعل **ستيفن** مع **تليماخوس**، و**موللى** مع **بنيلوب**. إن بنية رواية **جويس** استعارية فى الأساس، وبالتالى فهى مؤسسة على التشابه بين أشياء غير متشابهة، ومعزولة مكانيا، وزمانيا بشكل عريض. وفى المقابل فإن الرواية الواقعية وضد الحداثية (ولنأخذ «حكاية الزوجات العجائز The Old Wives Tale كمثال) هى بالضرورة كنائية. انها تميل إلى محاكاة علاقات الأشياء بعضها البعض مكانيا وزمانيا بكل ما يقدر عليه الخطاب من أمانة. إن الشخصيات وأحداثها، والخلفيات التى تقوم عليها هذه الأحداث، جميعها معقودة إلى بعضها البعض عن طريق المجاورة المادية والتعاقب الزمنى، والسبب والنتيجة المنطقيين، ويتم تمثيلها فى النص عن طريق التفاصيل المجازية (الأجزاء التى تمثل الكل) ولقد دفع الشعراء ضد الحداثيين الشعر فى نفس الاتجاه، مستخدمين الاستعارة استخداما مقتصدا، ومعتمدين بقوة على الكناية والمجاز، ولنأخذ هذا الاستدعاء لذكريات جياد السباق المعتزلة كمثال:

قبعات ملونة لحظة الاستهلال: وقبالة السماء عدد من المظلات: وفى الخارج قوافل من العربات الفارغة والحر وعشب مبعثر: ثم الصرخة الطويلة معلقة بلا سكوت، حتى تهدا فتتوقف اعمدة الصحف فى الشارع «فيليب لاركن»

يمكن لنا أن نخطئ فنظنها «**لماكنيس**»، أو «**اودن**» فى حالة مزاجية معينة، أو حتى على أنها نتاج واحد من الجورجيين.

إن التمييز بين الاستعارة والكناية إذن يمكن أن ينبئ عن علة الإيقاع الدائرى للتاريخ الأدبى، وعن السبب فى أن التجديد غالباً، وبشكل ما، يعد نكوصاً إلى الأشكال القديمة. ولو صح ما ذهب إليه **جاكسون**، فإنه لن يغدو أمام الخطاب من مكان سوى بين هذين القطبين.

وعلى الرغم من هذا، فهناك نوع آخر من أنواع الفنون، أو نوع آخر من أنواع الكتابة، فى حقبتنا المعاصرة، لا هو بالحداثى، ولا بضد الحداثى، ويسمى هذا النمط من الفن أو الكتابة، بما بعد الحداثة. وبإمكاننا اقتفاء هذا الاتجاه تاريخيا إذا ما عدنا إلي الوراء إلى الحركة الدادية التي بدات في زيورخ عام ١٩١٦. أن مسرحية ستوبارد **Tom Stoppard** المسلية والمسماة ب «**صور زائفة**» **Travesties** والتى تتموضع زمانيا ومكانيا داخل هذه الحقبة، تصور واحدا من مؤسسى الدادية، الا وهو «**ترستان تزارا**» وتوقيعه فى صدام طريف مع «**جيمس جويس**، **ولينين**»، ممثلة على التوالى، الموقفين الحداثى وضد الحداثى من الفن، غير أن ما بعد الحداثة، باعتبارها قوة ذات مغزى فى الكتابة المعاصرة، هى ظاهرة حديثة زمانيا، وهى أكثر وضوحا فى أمريكا وفرنسا منها فى إنجلترا، اللهم إذا استثنينا مجال الدراما. إن ما بعد الحداثة تواصل النقد الحداثى للرواية الواقعية، غير انها تحاول أن تتجاوز أو تدور حول أو تغوص تحت الحداثة. وهى على الرغم من كل تجريبها الشكلى، وتعقدها، تحتفظ للقارئ بوعد «المعنى»

إن لم يكن «بمعنى» «أين تكمن الصور فى السجادة؟ «هكذا تتسامل إحدى الشخصيات فى SnowWhite، مومئة لعنوان قصة **لهنرى جيمس** أصبحت مضرب الأمثال بين النقاد باعتبارها إحدى صور الغاية من النقد التأويلى. «أين توجد الصورة فى السجادة؟ أم أنها مجرد.. سجادة؟ والعديد من كتابات ما بعد الحداثة توحى بأن التجربة ليست سوى سجادة. وأنه بالرغم من أى نماذج أو أنماط يمكن لنا تعيينها فيها، فإنها جميعا لا تعدو أن تكون لونا من ألوان الخيال الوهمى المريح. إن الصعوبة التى تواجه قارئ كتابات ما بعد الحداثة، ليست فى الأغلب مسألة غموض، يمكن استجلاؤه، بقدر ما هى مسألة عدم تأكد مستوطن. ولا تستطيع أى كمية من الكتابة المتأنية أن تؤسس مثلا هوية الرجل ذى المعطف الثقيل والقبعة والعصا الذي يواجهه «موران» فى رواية **بيكيت «موللى»** Molly. ولن نتمكن أبدا من فك نسيج حبكات **«ماجنوس»** Magnus **لجون فولرز**، أو رواية **الان روب جرييه** «السوقى» Le voyeur أو **صرخة القد** the Cryng of Lot **لتوماس بينكون** (١٩٤٩)، ذلك أن هذه الروايات تمثل متاهات بغير مخارج.

وتؤكد نظرية **جاكسون** بطريقة أقل كفاية، أن على أي خطاب أن يربط موضوعاته طبقا لقاعدة التشابه أو المجاورة، وغالبا ما يتم تفضيل أخذ هذين النمطين من أنماط الاتصال علي الآخر. وتحاول الكتابة ما بعد الحداثية أن تتحدى هذه القاعدة وذلك بالبحث عن مبدأ بديل لـ **الإنشاء**، وإننى أعطى لهذه البدائل اسم: التناقض Contradiction، **والتباديل** Permutation واللااستمرارية discontinuity، والعدوانية Ran-domness، والإفراط excess والدائرة المقصرة Short circuit.

ولا يمكن تمثيل مبدأ التناقض بأكثر مما تفعل الكلمات المتكررة والفاصلة لشخصية **بيكيت** «الغير مسمى The unnamable»، يجب أن نواصل. لا يمكننى أن أواصل. سوف أواصل»، حيث كل عبارة تنفى سابقتها. ويتذبذب الراوى طوال النص بين الرغبات والتأكيدات التى لا يمكن التوفيق بينها. ويقترب **«ليونارد مايكلز»** من هذه الأسس التناقضية الراديكالية فى ممارسة الكتابة عندما يقول فى إحدى قصصه «إن من المستحيل الحياة مع أو بدون روايات» وتقوم ديانة **البوكونيزم** Bokonism **فى رواية كيرت فونيجوت**[٣] Kurt Vonnegut والمسماة **«مهد قطة** cat's cradle على **الحقيقة المحزنة** للتخلى عن الواقع وكذا الحقيقة المحزنة لاستحالة التخلى عن الواقع «والخنثوية هى إحدى الخصائص القوية للتناقضية». وليس مدهشا، أن تكون شخصيات القصة ما بعد الحداثية في الغالب، مزدوجة الجنس ambivalent (الراوى فى رواية **بريجيد بروفى**[٤] Brigid Brophy «فى الترانزيت» In Transit والذى يعانى من فقدان الذاكرة فى أحد المطارات الدولية وليست لديه القدرة على تذكر أى جنس هو أو هى، والغير قادر على حسم المسألة بالفحص الذاتى فى دورة مياه عامة بغير أن يعرف/ تعرف ما الذى يريد/ تريد اكتشافه) وينجو البطل الماعزى ومحبوبته انستسيا عند ذروة حكاية جون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بـارث[٥] John Barth الخرافية المجازية Giles Goat Boy من الاستجواب المروع لكمبيوت-wEs cAعندما يسجنان معا تسافديا In Capulation ويردان على السؤال أذكران انتما أم أنثيان؟ بإجابتين متوافقتين ومتناقضتين «نعم» و«لا».

وتتضمن كل من الاستعارة والكناية، عنصر الاختيار، ويتضمن الاختيار الاستغناء عن شيء، وفي بعض الأحيان يتحدى الكتاب ما بعد الحداثيين هذا القانون وذلك بإجراء التباديل لسطور سردية في نفس النص «عشيقة الملازم الفرنسي» لجون فاولز The French Lieutenants Woman أو قصة جون بارت «مفقود في الملهى Lost in the Fun House ويستخدم بيكيت إبدال معلومات تافهة لكي يجعل كلا من الحياة، والسرد القصصي، يبدو عبثا:

«وبالنسبة لقدميه، فإنه يلبس أحيانا جوربا قصيرا في كل منهما، أو جوربا قصيرا في إحداهما، وفي الأخرى جوربا طويلا، أو بوتا، أو حذاءً، أو شبشبا، أو جوربا طويلا وبوتا، أو جوربا قصيرا وحذاء، أو جوربا قصيرا وشبشبا أو جوربا طويلا وبوتا، أو جوربا طويلا وحذاء، أو جوربا طويلا وشبشبا»

ويمضي بيكيت على هذا المنوال صفحة كاملة ونصف في «وات» Watt وربما كانت أشهر أمثلة التباديل عند بيكيت هي هذه الفقرة من Molly (مولي) حيث يناضل البطل مع مشكلة توزيع وتدوير أحجار المص الستة عشرة في جيوبه الأربعة، بطريقة تجعله قادرا على مصها بنفس الترتيب. إن شخصيات بيكيت تسعى بلا طائل لفرض نظام رياضي خالص على التجربة في غياب أي نظام ميتافيزيقي.

والتباديل تدمر استمرارية النصوص، وهي الخاصية التي نتوقعها من هذه الكتابة بطبيعة الحال. وهي استمرارية الرواية الواقعية المستمدة من المجاورات الفضائية والزمانية، والتي تمكن عالم الرواية من إزاحة العالم الحقيقي في التجربة القرائية. والنصوص الحداثية مثل «الأرض الخراب» تبدو منقطعة وبلا استمرارية، طالما نخفق في التعرف على وحدتها الاستعارية: إن ما بعد الحداثة تنظر بعين الشك لأي نوع من أنواع الاستمرارية. وإحدى السمات الرئيسية لذلك، هي طريقة إنشاء روايات في أجزاء صغيرة جدا غالبا ما تكون فقرة على صعيد المحتوى، والوقفات النصية بين الأجزاء، يتم التأكيد عليها بالعناوين الكبيرة والأرقام، أو من خلال وسائل طباعية أخرى. وتوجد مرحلة أبعد من هذه المرحلة في تتبع أسلوب الانقطاع (عدم الاستمرارية) وهي تقديم العشوائية في العمليات الكتابية أو القرائية: Cut-ups «تمزقات» لوليام بيروفس Willim Burroughs أو رواية Loose Leaf (ورقة سائبة) لـ «ب. اس جونسون B. S. Johnson والتي ينتقل بها كل قارئ إلى ترتيب مختلف.

ولقد أفرط بعض الكتاب المأوراء حداثيين عمدا في استخدام الترسيمات الاستعارية والمجازية إذا جاز التعبير، إلى حد التعويض، وحاكوها محاكاة ساخرة وهزلية داخل سيرورة استخدامهم لها، وبهذا حاولوا الإفلات من سيطرتها. وتعتبر Trout Fish-

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ing in America «صيد السلمون فى امريكا» لريتشارد بروتجان Richard Brautigan على سبيل المثال، أحد الأمثلة البارزة على التشبيهات الشاذة والغريبة والتى غالبا ما تهدد بانتزاع نفسها من السرد، متطورة إلى قصص صغيرة ذات المحتوى (ليس بالضبط على غرار التشبيه البطولى ذلك أنها - مثلا - لا تعود قط إلى سياقها الأصلى. خذ على سبيل المثال:

«كانت الشمس تشبه خمسين قطعة من نوات الخمسين سنتا صب عليها شخص ما الكيروسين، واوقدها بثقاب وقال «اقبض علي هذه حتى اذهب للحصول على صحيفة» ووضع قطع النقود فى يده ولم يعد ثانية قط».

إن عنوان هذا الكتاب، يستخدم لكى يذهب بالعملية الاستعارية للاستبدال، إلى اقصى حد عبثى. إن العنوان Trout Fishing in America يمكن له، بل ويحل أيضا، محل اسم أو صفة فى النص دون أى تضمين لمبدأ من مبادىء المشابهة. ويمكن له أن يكون اسما على المؤلف أو شخصياته، أو الأشياء غير الحية. إنه يمكن أن يعنى اى شئ يريد بروتيجان أن يعنيه. إن المكافئات الكنائية لهذا القتل الاستعارى يمكن التمثيل لها بروايات آلان روب جرييه التى تمنعنا تفاصيلها المسرفة وأوصافها الاستعارية الحرة للأشياء، والمنضبطة علميا، من تصورها. ويؤكد الخطاب على مقاومة العالم للتأويل، وذلك من خلال تقديم المعلومات العملية التى لا يتمكن القارىء من المؤالفة بينها.

إن النص الأدبى، سواء مال نحو بنية ونسيج استعارى أو كنائى، دائما ما يكون استعاريا، بمعنى اننا حين نقوم بتأويله، فإننا نطبقه على العالم باعتباره استعارة كلية. وطبقا للمؤلف، فإنه بإمكاننا أن نقول إن العالم يشبه «هذا» (وهذا)، هذه يمكن أن تكون الأرض الخراب أو حكاية العجائز) وتفترض عملية التأويل هذه مسافة بين النص والعالم، بين الفن والحياة. وتحاول الكتابات ما بعد الحداثية تقصير دائرتها لكى توجه صدمة للقارىء، ومن ثم تقاوم الذوبان فى مقولات عرفية لما هو أدبى. وطرائق تحقيق ذلك تتضمن ضم ما هو حقيقى ظاهريا، إلى ما هو خيالى بيِّن، مقدمة المؤلف ومسألة التأليف فى النص، وفاضحة الأعراف من خلال فعل استخدامها. وهذه الحيل الميتاروائية ليست فى حد ذاتها اكتشافات من صنع الكتاب ما بعد الحداثيين، بل لقد وجدت مثل هذه الحيل فى الروايات النثرية التى كتبت قبل ذلك على الأقل حتى «سرفانتيس وستيرن» غير أنها تظهر بشكل متكرر فى أعمال الكتاب ما بعد الحداثيين، وتصل إلى مدى يمكن لها معه أن تشكل تطورا جديدا متميزا. ويصف كيرت فونيجيت فى روايته «إفطار الأبطال» Breakfast of champions مشهدا فى بار كما يتصوره محكوم عليه سابق يدعى واين هوبلر:

«سمع النادل يقول: اعطنى بلاك اند وايت وماء، وكان يتعين على واين ان يحك اذنيه عند ذاك. ذلك المشروب الخاص ليس من اجل شخص عادى. هذا المشروب سوف يكون من نصيب الرجل الذى كان سببا فى كل تعاسته حتى تاريخه. الشخص الذى بمقدوره ان يقتله، او يجعل منه مليونيرا، او يعيد إرساله إلى السجن، او فعل اى شيء يحلو لواين. ذلك الشراب إنما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان من اجلى انا».

إن هذه الفقرة لا تظهر فقط تدخل المؤلف فى عمله، وإنما تخل كليا بتوازن القارئ، وذلك من خلال استحضارها للمؤلف الحقيقى والتاريخى على نفس المستوى مع شخصياته المتخيلة، وفى نفس الوقت، تجذب الانتباه نحو حقيقة هذه الشخصيات الوهمية، ومن ثم تضع مسألة قراءة وكتابة الروايات الأدبية موضع التساؤل.

وهناك قدر كبير من عدم الاتفاق بين النقاد وعلماء الجمال بشأن ما إذا كانت ما بعد الحداثة حقيقة، نوعا هاما ومتميزا من أنواع الفنون، أو ما إذا كانت (لكونها نظاما يكسر القاعدة فى الأساس) ستظل صيغة للأقلية، تعتمد على غالبية من الفنانين تحاول الالتزام بالقواعد. وليس لدى متسع للمضى فى هذه المناقشات، ولم يكن فى نيتى على أى حال أن أميز بين صيغ الحداثة وضد الحداثة، وما بعد الحداثة، على أساس من القيمة، وإنما بالأحرى، على أساس من الشكل. والشىء الذى أود أن أكون قد قمت بتوضيحه، هو أن كل صيغة من هذه الصيغ، تعمل وفقا لمبادىء شكلية مختلفة ومميزة وبالتالى، فإنه من غير المجدى أن نقوم بالحكم على نمط من أنماط الكتابة بمعايير مستمدة من غيرها. واستجلاء هذا التمييز، حتى وإن اشتمل على قدر من الرطانة، يبدو لى هو الهدف المناسب لدراسة الأدب فى سياق أكاديمى، وهو فى النهاية هدف ينطوى على منفعة للكتاب، بقدر ما يوسع استقبالية القراء للنصوص. وإذا ما خطر للقارىء أن يتسامل فى أى مكان أضع رواياتى على رقعة هذا المخطط، فإنى سوف أجيب بروح «الحيوان، النبات، أو المعدن»: أننى أساسا ضد حداثى، إنما بعناصر من الحداثة، وما بعد الحداثة. ان **روميدج Rummidge** هى بكل تأكيد، اسم مكان مجازى، غير أن **دولة أوفوريك Euphoric** استعارة. أما تبدل الأمكنة Changing places فهى دائرة مقصرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) **إريك بلير**، هو الاسم الحقيقى **لجورج أورول**.

(٢) يطلق مصطلح decadents عادة على بعض الكتاب الذين ازدهرت كتاباتهم فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، ومن بينهم **اوسكار وايلد، إرنست داوسون ، وارثر سيمونز** واخرين. واتسموا بمعاداتهم للدين والأخلاق، وكانوا مسكونين بهاجس عدمى، نهمين إلى الملذات الحسية بكل أنواعها.

(٣) **كيرت فونيجوت**: (١٩٢٢ -) اتسمت روايات **كيرت فونيجوت** بتكتيك الفانتازيا والكوميديا السوداء، وهو الأمر الذى أكسبه شعبية كبيرة، خاصة بين الشباب، الذين وجدوا متعة كبيرة فى خلطه بين العلم والتخييل والمودرنزم فى رواياته.

(٤) **بريجيد بروفى** (١٩٢٩ -) روائية إنجليزية كتبت العديد من الروايات مثل «أميرة التاج» The Crown Princess (١٩٥٣)، و«ملك البلدة الممطرة» The Kiny of Rainy Country (١٩٥٦)، ثم هجرت الرواية واتجهت إلى النقد عام ١٩٦٦.

(٥) **جون بارت** (١٩٣٠ -) روائى إنجليزى تنتمى رواياته لأدب العبث، وهى تمثل، بارودبا أو روايات - ضد وتتميز بروح كوميدية رائعة مما جعلها محببة إلى قلوب القراء. كما قدمت هذه الروايات مادة ثرية لتأويلات نقدية عديدة.

مراد وهبه

ڤولتير ثمرة عصر

في رأى معاصريه هو كاتب عظيم وشاعر ينافس الشعراء الكلاسيكيين. ولكنه في رأى قراء عصره رائد من رواد التنوير، فقد كانت غايته تنوير مواطنيه بمنتجات الفلسفة والعلم والأدب، وحثهم على نقد نسق القيم السائد، وتوجيه انتباههم إلى الثقافة الأوربية وعلى الأخص الثقافة الإنجليزية. ففي عام ١٧٣٤ أصدر كتاب «**رسائل فلسفية**» عرض فيه للثقافة الإنجليزية حيث كان قد أقام ثلاث سنوات في إنجلترا (١٧٢٦ ـ ١٧٢٩). وخصص الرسالة الأخيرة لمعارضة الفيلسوف الفرنسي **بليزبسكال** الذي أخذ على نفسه أن يقنع الزنادقة بضرورة اعتناق الدين المسيحي وهذا موضوع كتابه «**الخواطر**». ووسيلته في الإقناع ليست في البراهين الميتافزيقية على وجود الله لأنها «من البُعد على استدلال الناس ومن التعقيد بحيث لاتؤثر إلا قليلا. وإذا اقتنعت بعضهم فليس يدوم اقتناعهم إلا اللحظة التي يرون فيها البرهان، وبعد ساعة يداخلهم الخوف أن يكونوا أخطأوا». ولهذا فإن وسيلته في الإقناع الاستغناء عن الميتافزيقا والرجوع إلى النفس والنظر في حالة الإنسان. والإنسان، في رأى **بسكال**، مزيج غريب من حقارة وعظمة. فمن الناحية الواحدة ماهو إلا قصبة وأضعف مخلوق في الطبيعة. حالما يحاول الإحاطة بالطبيعة يضل في لامتناهيين: اللامتناهي في الكبر واللامتناهي في الصغر وهو نفسه لامتناه في الصغر بجانب الفضاء اللامتناهي وسكونه المروع. ويخرج من هذه المحاولة بأن لانسبة بينه وبين الطبيعة، وأن العلم ممتنع لامتناع الوقوف على جميع العلل والمعلولات. بيد أن الإنسان، من الناحية الأخرى، إذا كان قصبة فإنه قصبة مفكرة. وإذا كان العالم يحتويه فإنه بفكره يحتوى العالم ويعلم ما للعالم من ميزة عليه والعالم لايدرى من هذا شيئا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويخلص **بسكال** من ذلك إلى أن التناقض فى طبيعة الإنسان ويدور على العظمة والحقارة. ويرفض **فولتير** هذه الخواطر قائلا «حتى لو سلمنا بوجود المتناقضات التى يدلل عليها **بسكال** فى الإنسان لم يكف هذا التدليل على حقيقة المسيحية. إذ أننا نجد فى الديانات الوثنية أيضا أساطير تكوّن طبيعتنا من عناصر متناقضة. ثم إن حجة **بسكال**، فى رأى **فولتير**، ترجع إلى اعتبار المسيحية مذهباً متفوقاً على سائر المذاهب، ولا تبرهن على أن المسيحية الدين الحق. وما المتناقضات فى الإنسان إلا العناصر الضرورية المركبة له من خير وشر، ولذة وألم، وهوى وعقل».

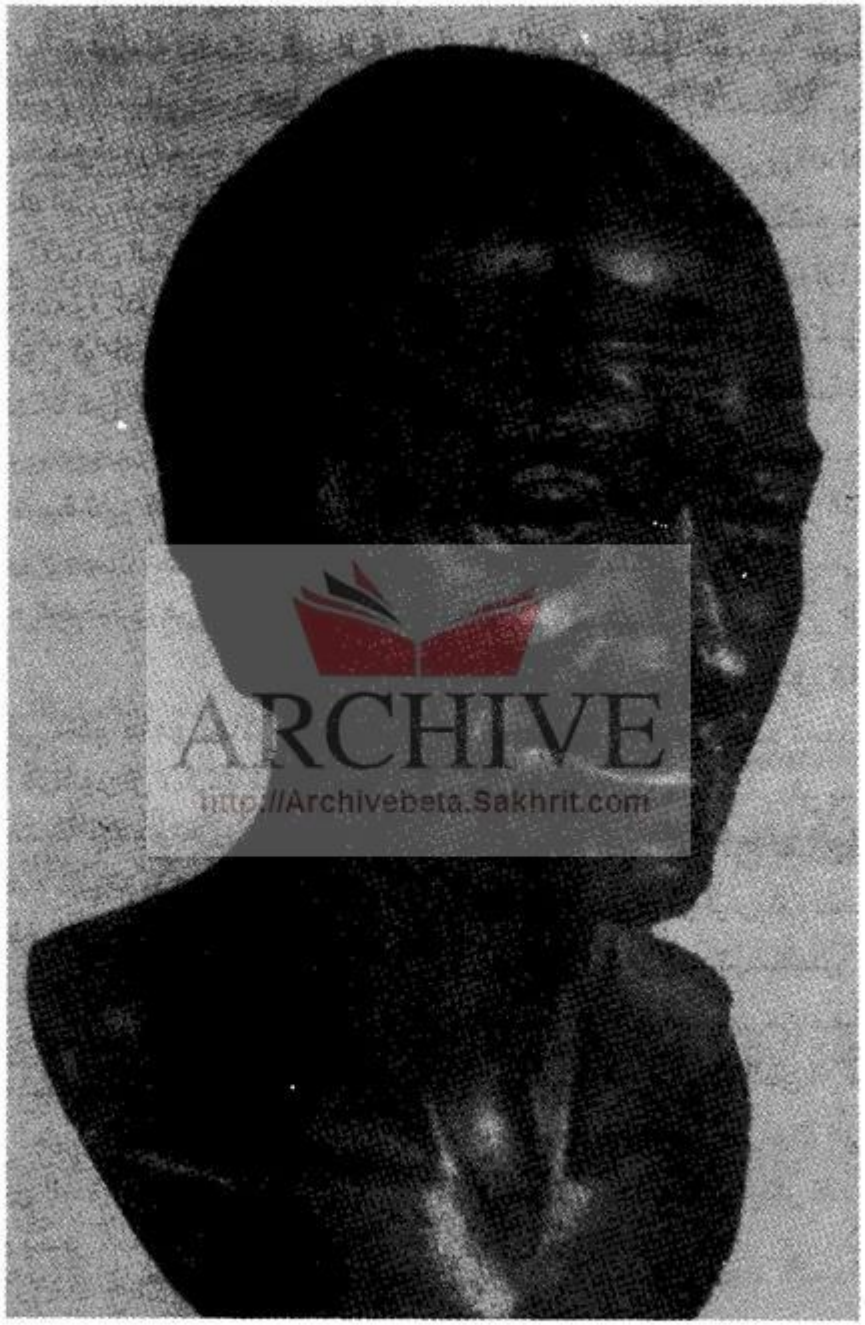
بيد أن إنكار المسيحية لايعنى، عند **فولتير**، إنكار وجود الله - فقد كان مؤمناً بالله، ودليله على وجوده مشتق من الدليل الغائى. يقول «حين أرى ساعة يدل عقربها على الزمن أستنتج أن موجوداً عاقلاً رتب لوالبها لهذه الغاية. وكذلك حين أرى لوالب الجسم الإنسانى أستنتج أن موجوداً عاقلاً رتب هذه الأعضاء، وأن العينين أعطيتا للرؤية، واليدين للقبض». ومن ثم فإن حال الإنسان فى الطبيعة الخالصة هو خاضع لقوانين ولا مجال للمعجزات لأنه ليس من المعقول أن يصنع الله القوانين ثم يخرقها. فهذا ضرب من السخف. ولا مجال كذلك للعناية الإلهية. وهذا هو الدين الطبيعى.

وقد استند **فولتير** فى الدعوة إلى الدين الطبيعى إلى كل من **جون لوك** و**إسحق نيوتن**. **فجون لوك** فى كتابه «**محاولة فى الفهم الانسانى**» (١٦٩٠) نحى مذهب الأفكار الفطرية لكى يعرض مذهبه الحسى. فالنفس، فى الأصل، لوح مصقول لم ينقش فيه شئ، والتجربة هى التى تنقش فيها المعانى والمبادئ، فعلى الفلسفة أن تقنع بما يدرك بالملاحظة والاستقراء، وأن تعدل عن المسائل الميتافزيقية، وتكتفى بالدين الطبيعى.

أما **نيوتن** فقد جاء اكتشافه لقانون الجاذبية الأرضية مؤيداً للمذهب الآلى، والله لايفعل سوى أن يغمز بإصبعه الكون فيتحرك بعد ذلك طبقاً للقوانين.

ومافعله كل من **لوك** و**نيوتن** كان تمهيداً لإعادة النظر فى الحق الإلهى للحاكم، وفى العلاقة بين الدولة والكنيسة، ومن ثم لإعادة النظر فى إتهام كل من يخرج عن المألوف بأنه «هرطيق». الأمر الذى أفضى إلى بزوغ ألفاظ جديدة مثل لفظ «**التسامح**». الذى ألّف عنه **لوك** «رسالة فى التسامح» كما ألّف «**فى الحكومة المدنية**» و «**معقولية المسيحية**». وخلاصة الأفكار فيها وجوب الفصل بين الدولة والكنيسة لأن هدف الدولة الحياة الأرضية وهدف الكنيسة الحياة السماوية. ومن ثم فالمجتمع المدنى غير قائم على مصالح الكنيسة فليس للدولة أن تراعى العقيدة الدينية فى التشريع، ولا محل للقول بدولة مسيحية. ومن هنا شاع «**الحرب على التراث**» على نحو تعبير **بول هازار** فى التمهيد للكتابة عن «**العقلانيين**» فى كتابه «**العقل الأوربى** ١٦٨٠ - ١٧١٥» حيث يقول «ثمة شخص غامض اسمه العقل حاول أن يقتحم الجامعات بعنف. وكان مهيأ للمعركة وهى الإطاحة **بأرسطو**، واستئناف الحياة على أساس نظيف. هذا العقل لم يكن مجهولا. إنه فى كل العصور، ولكنه فى هذا العصر جاء على أنه قوة بلا حدود. كان فيما مضى هو القوة التى تميز الإنسان من الحيوان ولكنه الآن ظهر كقوة معرفية بلا حدود، أى قوة معرفية جسورة تفحص المسائل وتتساءل وتتشكك فيما هو غامض أو خفى لكى يزيل الظلال ويلقى الضوء على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فولتير

العالم». وتأسيسا على ذلك أدرك العقل أن سبب وقوعه فى الأخطاء احترامه للسلطة، وتجاهله للأحكام العاطفية للجماهير التى أفسدت النوع الإنسانى. ومن هنا أهمية **فولتير** التى أشار إليها **كوندورسيه** فى قوله بأن فولتير يُعد واحداً من أولئك الذين كرسوا حياتهم لاقتفاء أثر الأحكام العاطفية فى الأماكن الخفية التى يحميها الكهنة والمعلمون والحكومات» ولا أدل على ذلك مما كتبه **فولتير** فى كتابه «**ممنون او الحكمة الإنسانية**» (١٧٤٧) حيث يصف إنساناً قرر أن يكون حكيماً بلا منازع فلا يستسلم للهوى، ويهجر ملذات الحياة، ولا يسترشد إلا بالعقل. والنتيجة تثير الشفقة. فقد أصبح ممنون بائساً. ثم لاح له روح طيب وَعَده بالخلاص ولكن بشرط التنازل عن مقصده السخيف وهو أن يكون حكيماً بلا منازع.

وفى كتابه «**العالم على نحو ماهو سائر او رؤية بابوك**» (١٧٤٦) يتخيل **فولتير** ان ملاكاً عظيماً أمر بابوك بأن يذهب إلى عاصمة الإمبراطورية الفارسية ليراقب نشاط البشر وعاداتهم ثم يقدم تقريرا يتوقف عليه إما الابقاء على العاصمة وإما تدميرها. وقد جاء بالتقرير سيادة الإفراط والرشوة والنهب. ولكن جاء به أيضا عظمة المدينة. فقد أحضر بابوك مع التقرير تمثالا صغيرا من صنع فنان مشهور وقدمه إلى الملاك قائلا: هل تكسر هذا التمثال الجميل لانه ليس مصنوعاً من الذهب؟ وفهم الملاك مغزى السؤال ثم قرر عدم تصويب أخطاء المدينة وترك العالم يسير كما هو سائر لانه إذا لم يكن كل شئ جميلاً فكل شئ مقبول». وكان هذا هو رأى **فولتير** فى الحياة الدنيوية حيث ينبغى سيادة التسامح بديلاً عن التزمت والتعصب، وسيادة التعددية بديلاً عن الواحدية. ولهذا فهو يرى انه لاسبيل أمام الملل والنحل سوى التسامح، «فالتسامح هو أول قانون من قوانين الطبيعة» على حد تعبيره. واذا انعدم التسامح بين الملل والنحل شاعت «الدوجماطيقية»، اى شاع التوهم فى امتلاك الحقيقة المطلقة. ومن ثم يمكن القول أن الدوجماطيقية عدو **فولتير** بل عدو عصر **فولتير**. وإذا كان عصر **فولتير** هو عصر التنوير فالدوجماطيقية عدو التنوير. ولهذا كان من الطبيعى أن يكون **فولتير** على علاقة حميمة مع مفكرى التنوير من أمثال **ديدرو** و**دولباك** باستثناء **روسو**. فقد كان **روسو** يغار من **فولتير** وينقم عليه. وقد تعددت التأويلات لفهم جذور هذه الغيرة وهذه النقمة. وقد يسهم تعليق «**كارل بارث**» اللاهوتى الكلفينى فى القرن العشرين فى فهم هذه الجذور إذ يرى أن ليس ثمة حسنة واحدة تذكر **لروسو** سوى انه كان يصاب بالجنون من تصور ان **فولتير** أصبح موضع اعجاب من معاصريه. وحيث أن **كارل بارث** لاهوتى فأغلب الظن أن مسألة سوء الطوية بين **روسو** و**فولتير** مردودة إلى رؤية كل منهما للدين المسيحى. **ففولتير** ينكر المسيحية، و**روسو** يعلمن المسيحية.

•) p. Hazard, The European Mind 1680 - 1715, Penguin, 1965, p. 145.

التسامح
قوة الحداثة وضعفها

ايف شارل زاركا*
ترجمة / نورا أمين

يعتبر مفهوم التسامح من نتاج الفكر الحديث، إلا أن نشأته الفلسفية اعتمدت فعلياً على إحدى التصورات التاريخية النظرية المجهولة من العصور القديمة والعصور الوسطى. ولا يعنى هذا بالطبع خلو العصور ما قبل الحديثة من علاقات فردية أو جماعية بل ومؤسسية فى مواجهة اشخاص أو مجموعات أو وجهات نظر أو معتقدات، يمكن أن نطلق عليها من موقعنا اليوم صفة التسامح. إنما يعنى هذا ببساطة أن تأكيد وجود الفرد وتعريف حق الوعى وخضوع السياسة لسلطة وقتية واقتصار دور الدين على الحياة الخاصة، تلك الأحداث التى أنتجت الظروف الفكرية للبزوغ الفلسفى لمفهوم التسامح، لم تحتل مكاناً واضحاً - بالتدريج - إلا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

لم تجتمع إذن سبل تحول التسامح إلى مفهوم إلافى عصر اللاتسامح المشهور، والذى اتخذ شكلاً مزدوجا من فرض وجود الأنا على الآخر (أى سكان العالم الجديد) ومن محاولة التصالح مع بزوغ الآخر فى عالم الأنا حتى وإن كانت تخفى صورة من الاضطهاد له. إن التسامح يؤكد عجز اللاتسامح (مما لا يمنع من استمرار قسوته ودمويته) عن الوصول إلى غايته. ويمكننا أن نطبق تعريف باسكال Pascal للطغيان، بوصفه الرغبة فى الحصول على ما لا يمكن الحصول عليه إلا عن طريق اللاتسامح[1]. إن اللاتسامح هو طغيان الروح التى تريد الحصول بالقوة على ما لا يمكن الحصول عليه إلا عن طريق الإقناع. وعلى العكس من ذلك، يقوم التسامح على احترام القوانين المحددة، أى احترام الوعى واحترام القانون، احترام الخاص والعام، احترام العقيدة والعقل.. الخ.

(*) إيف شارل زاركا (Ives charles zarka) هومسئول للبحث الفلسفى فى المركز القومى للبحوث العلمية (cnrs) بباريس.

ومن قوة الحداثة قدرتها على الاعتراف بالتسامح باعترافها بهزيمة اللاتسامح. ومن ضعف الحداثة عدم قدرتها على تحقيق انتصار نهائي للتسامح إلا أنها تسعى دائماً نحو هذا الانتصار في مواجهة انبثاق اللاتسامح وصوره المتغيرة[٢]: إن التفكير المتسامح يعني السير على حبل مشدود ومحاولة تفادي السقوط إما في اللاتسامح - وفقاً لتعريف شديد التحديد - وإما في الانفتاح الروحي حيث التسامح المبالغ فيه، مما يؤدي بدوره إلى نفي التسامح أو إلى اللاتسامح.

ولا يمكن أن نستشف بسهولة صعوبة التسامح، فما هو التسامح أصلاً، وهل هو من الفضائل وإذا كان الرد بالايجاب فهل يختلف في شئ عن الفضائل السلبية التي لا تحتوي على مضمون إيجابي أي فضيلة من الخارج دون مضمون داخلي، كما يشير أ فلاديمير **جونكيليفتيش** vladimir jankélévitch :

«حينما نقول التسامح مع المستقبل، فإننا لا نعلن بعد عن المشاعر الإيجابية التي سوف نكنها لهذا المستقبل، إننا ببساطة نعد ألا نفعل أشياء معينة، إن التسامح مع المستقبل يعني عدم التعتيم عليه وعدم تسميمه أو حرقه أو خنقه، وعدم استخدام العنف ضده بهدف فرض إرادتنا عليه: فعلى سبيل المثال لا يجب علينا أن نغيره بالقوة، تلك الأشياء التي تعد عنفا بحتاً أو إساءة استخدام للثقة[٣].

بلا شك يوجد شكل محدود من التسامح يقوم ببساطة على الاعتراف بالوجود الفيزيقي للآخر دون تعاطف معه أو تفهم له، ويرجع هذا الشكل إلى التعايش مع الآخرين في لا مبالاة بل وفي ازدراء، إلا أن هذا الشكل المحدود لا يستثمر التسامح بأي شكل من الأشكال. إنه يعود إلى عدم الاعتراف بذلك الكائن الذي نعتبره غريباً إلا وفقا لنظرتنا له التي تحدد هويته وفكره وما يقوله وما يفعله. والحقيقة أن التسامح لا يجد تبريره أو شرعيته وأساسه إلا حينما نتجاوز الاعتراف بوجود الآخر إلى الاعتراف بما يجعل منه مختلفاً، أي الاعتراف بفكره المختلف ومعتقده وأصله ولون بشرته تماماً كما نعترف بوجودنا. ولا يعد التسامح القائم على الجهل أو اللامبالاة غير كافياً فحسب، بل متناقضاً مع نفسه، فهو يحافظ على وجود الأنا الأحادية تحت شكل من رفض المعرفة بالآخر، إنه لاتسامح مستتر.

وتقوم أهمية نص **جونكيليفتش** الذي عرضنا منه فقرة على أنه يشير إلى الضرورة الداخلية لمفهوم التسامح لأن يتجاوز التعايش البسيط اللامبالي وصولاً إلى الاعتراف بالآخر وحسن استقباله.

«وها نحن ذا على النقيض من نقطة انطلاقنا. ففي البداية كان الرجال المتسامحون هم الذين يعيشون مع بعضهم بعضاً ويتعايشون دون أن يعرفوا بعضاً ودون أن يتحدثوا سوياً، ممتنعين ببساطة عن ممارسة أي عنف. هكذا كان الاعتراف بالآخر يقوم ببساطة على الاعتراف بوجوده الفيزيقي بوصفه أمراً واقعاً، ليس أكثر من ذلك. أما الآن فنحن على العكس مما سبق - نضمن التسامح فهماً للآخر وتعاطفاً معه وحباً له»[٤].

وحتى نلم بمفهوم التسامح علينا أن نرجع إلى أسس الاعتراف بالآخر التي يحتويها ويبدأ هذا الرجوع تاريخياً بالتسامح الديني ولذلك فسوف نحاول تتبع عوامل النشأة الفلسفية الأصلية لمفهوم التسامح عند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لـوكLocke وبايل Bayle لنصل إلى مدى التسامح وحدوده. يمكننا ـ إذن ـ أن نعرف إذا ما كان ضَعْف إمكانية التسامح اليوم ينتج عن تغيرما أو يشهد على أزمة جوهرية فى أسس التسامح.

لقد تمت النشأة الفلسفية لمفهوم التسامح فى إطار إشكالية دينية سياسية تركت بصمتها ليس فحسب على التحديد الأصلى للمفهوم بربطه بالتسامح الدينى، بل على تأسيسه أيضا. وقد لعب كاتبان هنا دورا كبيراً، حيث ميز الأول بوضوح بين نظام السلطة السياسية ونظام السلطة الدينية، بينما أسس الآخر التسامح على حرية الضمير، ومن الواضح أن هذين الكاتبين ما هما إلا **لـوك وبـايـل**. وقد تلتقى بعض أفكارهما، إلا أن جهودهما لتأسيس التسامح تتطور وفقا لمنظورات شديدة الاختلاف.

ونجد محاولة **لـوك** «رسالة فى التسامح» (المكتوبة بين عامى ١٦٨٥ و ١٦٨٦ والمنشورة باللاتينية فى جودا Gouda فى مـايو ١٦٨٩) ذات مـضـمـون سـيـاسـى بالدرجـة الأولى.(٥) فقد كانت تهدف إلى تفادى عقبتى المناظرة المعاصرة حول التسامح، حيث تقوم العقبة الأولى على إنكار حرية الضمير نفسه أو على الأقل إنكار فكرة أن حرية الضمير تلك يمكنها أن تخدم كقاعدة للأفعال الإنسانية لتأسيس حرية العقيدة. ونجد الصياغة البرجماتية لهذه الفكرة عند هوبز Hobbes حينما يقول: «حتى المرء الذى لا يخضع للقانون المدنى يرتكب خطيئة فى كل مرة يخالف فيها ضميره (بما أنه لا توجد قاعدة سوى عقله الخاص)، أما الفرد الذى يعيش فى جمهورية فأمره مختلف لأن القانون هنا يقوم بدور الضمير العام الذى وافق الفرد على الاسترشاد به. وإذا لم يكن الأمر كذلك بسبب تنوع واختلاف الضمائر الخاصة التى تتحول فى النهاية إلى وجهات نظر خاصة، فإن ذلك يعنى انقسام الجمهورية بالضرورة دون أن يغامر أى من مواطنيها بالطاعة للسلطة العليا فى أمور لا تتفق مع ما هو أهم».(٦) فى هذه الحالة يصبح إحلال الضمير العام محل الضمير الخاص على المستوى المدنى ومستوى العقيدة الداخلية بمثابة وضع من أوضاع النظام السياسى. أما العقبة الثانية فتقوم ـ على العكس من السابقة ـ على إلحاق سلوك الأفعال الانسانية بحرية الضمير فى جميع النقاط التى لم تدخل فى موضوعات النصوص المقدسة. ويظهر تطور هذا الوضع فى مفهوم حرية المسيحى كما دافع عنها الإنجليزى ادوارد باجشاو Edward Bagshaw ، حيث كانت تميل لإخضاع العقيدة، ليس العقيدة الداخلية فحسب، وإنما امتدادها أيضاً الا وهو مجموع السلوك المدنى لحرية كل فرد دون أن يكون للقضاء حق أيا كان لأن يفرض عليه عقبة ما تجعل هذا الفرد يتصرف بما يتعارض مع ضميره.(٧)

حتى يخرج **لـوك** من هذا المأزق المزدوج، اتجه إلى التمييز بين الانظمة الاجتماعية بوصفها وضعاً من أوضاع التسامح الدينى والسلام المدنى فى الوقت نفسه. وبادئ ذى بدء «تعتبر الدولة(...) مجتمعاً مؤسساً من الناس يهدف إلى إقامة مصالحهم المدنية والحفاظ عليها والتقدم بها»(٨) من هذا التعريف ينتج تحديد لاختصاصات القضاء حيال الحياة والحرية وأمن الجسد وملكية الخيرات. وهكذا تتحدد وظيفة سن القوانين وتطبيق العقوبات لتنظيم الحياة وعقاب أولئك الذين ينتهكون حق الآخرين. لكن كيف يقدم لنا هذا التوجه المحدود والآنى للسياسة مناخاً للتسامح الدينى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك ثلاثة طرق تسمح بذلك:

(١) فخلاص الروح لا يخضع لاهتمامات القضاء المدنى والسبب فى ذلك إنه لا يمكن لإنسان عن طريق الحق أو الوضع الاجتماعى أن يمنح اخر سلطةعليه لتنظيم إيمانه. ويمكن للمرء ـ بلا شك ـ أن يخضع نفسه لسلوك أو احترام قواعد عقيدة ما خارجية، إلا أن ذلك لا يمس قناعته الروحية الداخلية ولا اعتقاده أو ايمانه الذى تقوم عليه قوة دينه. فافكارنا ليست خاضعة لإراداتنا تماماً مثل اعتقاداتنا. لذلك فإن إرادتنا لا تملك أن تجعلنا نؤمن داخلياً بما تفرضه هى علينا. من ناحية أخرى يؤدى اتباع العقيدة الخارجية دون إيمان روحى إلى عكس الدين الحقيقى أى إلى النفاق وإلى الازدراء من الإله.

(٢) بخلاف ما سبق، لا تستطيع وسائل القضاء المدنى بأية وسيلة أن تنتج قناعة داخلية، فهى تقف عند حد استخدام القوة والإكراه مما لا يتناسب مطلقاً مع الإقناع الروحى.

إن استخدام الإكراه لا يمكنه إلا أن يخلق عدم الإخلاص، فى حين أنه فى مجال الخلاص تعتمد الحقيقة على العقيدة، تلك العقيدة التى لا يؤدى إليها سوى التفانى دون تصنع. إن فرض الدين بالإكراه، إنما يعنى ـ إذن ـ فتح الطريق من جديد إلى نقيض الهدف المنشود، أى إلى ضياع البشر وليس إلى خلاصهم.

(٣) فى النهاية، حتى إن كان الإكراه يؤدى إلى الإقناع (مما يتنافى مع الحقيقة) فهل يؤدى أيضاً إلى التقدم فيما يتعلق بخلاص الروح؟ كلا البتة، وإلا لكان الأمير فى هذه الحالة يمتلك الدين الحق. لكن تتعدد الأديان وتتنوع وفقاً للبلاد ولا يوجد معيار يسمح بالتحديد النهائى لصحة أو زيف أى منها، خاصة وهناك نسبية ما لا يمكن تجاوزها تتعلق بالمعارف الإنسانية فى هذا المجال. حتى نتفادى إذن أية غرابة فى الموضوع علينا أن نفترض أن خلاص البشر أو ضياعهم فى الوقت الحاضر يتوقف على تربيتهم.

من هنا نرى أن خلاص الروح لا يعتمد إطلاقاً على توجه السياسة، بل ينبع من جهة أخرى الا وهى الكنيسة أو «مجتمع الناس الذين يتجمعون سوياً بإرادتهم لخدمة الرب على الملا ولإقامة العقيدة التى تروق له وتجعله يمنح هذا المجتمع الخلاص»[٩]. إن الأمل فى الخلاص جزء من هذا التعريف للكنيسة، بل وسبب من اسباب وجودها.

ويسمح هذا التوجه للكنيسة بتعيين حدود سلطتها والقوانين التى تحكمها، فهى لا تستطيع ـ مثلاً ـ أن تستخدم القوة أو أن تقوم بافعال تتعلق بالمصالح الوقتية للفرد. ولا تمتلك من وسائل لممارسة وظيفتها سوى الإرشاد والنصح وإبداء الرأى بهدف تذكير اعضاء المجتمع بواجباتهم. وإذا كانت الكنيسة مازالت تحتفظ بحق حرمان أولئك الذين يخطئون بمخالفة قوانينها وخرق أوضاع المجتمع، فإنها لا تستطيع أن تمارس أى نوع من أنواع القضاء على كنيسة أخرى أو على الدولة. لذلك فإن الدين الذى يخرج عن توجه الكنيسة محاولاً إخضاع الدولة لقضاء غير نابع منها انمايخرق تميز الأنظمة فى المجتمع فى الوقت نفسه الذى يهدد فيه مبادئ السلام المدنى وبالتالى يهدد واجب التسامح (تلك هى حالة التعصب الفكرى كما يشير لوك).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن للتسامح إذن اساساً مزدوجاً عند لوك؛ فمن الناحية السياسية نجد تمايز التوجهات فيما بين الدولة والكنيسة كما يوضحها مبدأ كل مؤسسة منهما، ومن الناحية الأخلاقية نجد أن فكرة استخدام الإكراه في المجال الديني. أياً كان شكله، يتناقض مع الهدف من الدين أي مع خلاص الروح.

إن ما يقرب تأسيس لوك؛ للتسامح من تأسيس بايل bayle له ـ فيما يتعلق بحرية الضمير ـ هو الجانب الأخلاقي، فبالنسبة لبايل ايضا يعتبر الإكراه وسيلة كريهة وغير فعالة على مستوى الإيمان، إلا أن قوته في عرض فكرته تلك تقوم أساساً على استخدام تيمة الضمير الشارد والتي من المفترض فيها أن تبرر فكرة الاضطهاد للدفاع عن التسامح.

وتسمح دراسة الاعتراض الأول على المضطهدين والذي حاول بايل الرد عليه في الجزء الثاني من تعليق فلسفي Commentaire philosophique، بالإشارة إلى قوة وهدف تأسيسه للتسامح. وإليكم الاعتراض فيما يلي: «إننا لا نستخدم العنف قط ضد الضمير بل نستخدمه لإيقاظ اولئك الذين يرفضون فحص الحقيقة»[١٠] ولا توضح فكرة بايل ببساطة أن الضمير الشارد يستحق التساهل والعطف بما أن ذلك الضمير ينتج عن الجهل وليس عن المكر أو الرغبة الطائشة، إلا أن فكرته توضح أن العناد الذي يسلكه الضمير الشارد لتأكيد إيمانه بذاته (أو ما يطلق عليه المضطهدون المكابرة)، يعد تعبيراً من أسمى ما يكون عن الفضيلة الانسانية الا وهي الحرية[١١].

وفي الحقيقة، يوجد لدى الإنسان ميل إلى البحث عن الحقيقة لا يمكن قهره أو اختزاله، ذلك الميل الذي يؤدي إلى «أن روحنا لا تؤمن قط بمذهب يبدو لها مزيفاً.» مع ذلك فهذا الميل أو الاتجاه، وهو من مكونات الطبيعة الإنسانية التي ظلت باقية منذ خطيئة آدم حتى الآن، يستطيع وفقاً للظروف أن يخطئ هدفه أو أن يتوقف أمام حقيقة مستترة. لكن يتخذ هذا الخطأ موضع الحقيقة الفعلية بالنسبة لمن يؤمن به وفقاً لضميره وبفضل إيمانه المخلص به. وفي عبارة أخرى، فإن ما يقرر قيمة الفكرة أو الفعل ليس مضمون الرأي والاعتقاد وإنما ما يمليه الضمير على الشخص: «لا اعتقد ان احداً يعترض على صحة هذا المبدأ، الا وهو: كل ما يخالف ما يمليه الضمير يعتبر خطيئة، فمن الواضح أن الضمير يعد ضوءاً يبين لنا إذا ما كان الشئ طيباً أم سيئاً، ولا اظن أن هناك من يستطيع التشكيك في هذا التعريف للضمير»[١٢] ومن هنا نستطيع القول بأن مدى أخلاقية الفعل يتوقف على النية التي سبقته «**فالفعل الذي نصفه بانه خير في حين انه يخالف ما يوحي به الضمير، يعتبر خطيئة اكبر من الفعل الشرير الذي تم ارتكابه وفقاً لما يوحي به الضمير**»[١٣].

ولا تقاس الحقيقة وفقاً لمدى موافقة الروح وقبولها لهذين الأخيرين. من هنا نستنتج أن الضمير المخلوط يمتلك الحق نفسه الذي يمتلكه الضمير الصحيح حيث: «**ينبغي على الضمير المخلوط ان يخص الخطا بالمميزات والعناية نفسها التي يوليها الضمير المتعصب للحقيقة**»[١٤] وإذا استعرنا الصيغة المثيرة للاهتمام التي اوردتها **اليزابيث لاروس**، لوجدنا أن **بايل** يستبدل الفكر المتعصب بتعصب الممارسة.[١٥] وهكذا نرى تحت أية ظروف يمكن للتسامح أن يمتد إلى كل الآراء وكل المعتقدات، فكل قناعة هي تعبير عن حرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليس عن عناد، وبما أن هذه القناعة تكشف عن كرامة الإنسان فينبغي على الجميع احترامها. يمكن - إذن - قلب اعتراض الداعين للارتداد حيث أن محاربة المكابرة دون التعرض للضمير من أجل الوصول إلى الإيمان الحقيقي يؤدي بالداعية إلى ارتكاب جريمة ما في نظر القانون الإلهي لأنه يجعل من نفسه مرجعاً للضمير الإنساني:

«هل يمتلك الداعية للارتداد عيوناً ليقرأ ضمائر الناس؟

وهل يشترك مع الله في صفة مراجعة ما تضمره القلوب؟ إن مجرد التفكير في هذا يعد تبجحاً شديداً. وهكذا فعندما يعلن رجل ما ممن تعلموا وتثقفوا جيداً إنه قد اقتنع دائماً في قرارة ضميره بأن دينه هو أفضل الأديان جميعاً، فليس من حقنا قط القول بأن أحداً اقتنع داخلياً بما هو خطأ»(١٦).

يبدو هذا التأسيس للتسامح - إذن - تأسيساً دينياً، على الأقل في محركاته النهائية، فبعيداً عن افتراض استقلالية ما للضمير، يشير هذا التأسيس إلى استقامة القانون الإلهي. وفي الحقيقة إن المبدأ القائل بأن كل ما يخالف الضمير يعد خطيئة، ينتج من أن: «إرادة عصيان ما يحدده الضمير، تعادل الرغبة في تجاوز القانون الإلهي»(١٧) كما أن العلاقة المباشرة مع الله هي التي تؤكد استقامة التفكير أو الفعل من عدمه وفقاً لشعور الضمير. وهكذا، يجد التسامح مبدأ عالميته بعد أن تأسس على حرية الضمير في سياق عالم أخلاقي.

مع ذلك تبقى خطوة حتى يتغلب التسامح على المنظور وعلى التأسيس الديني الذي ارتبط بهما منذ تشكله كمفهوم. وتقوم هذه الخطوة على اعتبار التسامح قائماً بذاته بوصفه مبدأ من مبادئ كرامة الإنسان. كما تتحقق إمكانية التأسيس الأخلاقي للتسامح من خلال مفهوم كانت **kant** للقانون الأخلاقي بوصفه قانون العقل والحرية، وبوصفه استقلالاً للإرادة، وذلك بغض النظر عن هدف كانت **kant** من هذه المسألة والذي لا مجال لدراسته الآن.

يرتكز المفهوم الحديث للتسامح، الذي يستند عليه الفكر الإنساني حتى الآن، على فكرة الكرامة الإنسانية في الأفق الأخلاقي الذي لا يمكن اعتبار الإنسان فيه مجرد وسيلة فحسب، وإنما غاية في حد ذاته.

من هنا يتلخص الأمر في معرفة إذا ما كان هذا المفهوم للتسامح يمكنه أن يشبع تساؤلنا الحالي عن التسامح، أم لا. فإذا كان مفهوم التسامح هذا يسمح دوماً بتذكير كل منا بواجباته المتعلقة بحرية العقيدة والرأي والثقافة، وإذا كان ينكر مبدأ ضعف الكرامة الإنسانية الذي تروج له العنصرية والتعصب، فإنه مع ذلك يستند إلى فكرتين مسبقتين تعرفان حدوده.

تقوم الفكرة الأولى على أن دراسة مفهوم التسامح دراسة سابقة على تحقيقه تثبت أنه لا يتعلق سوى بالعلاقات بين البشر. وفي عبارة أخرى، إن هذا المفهوم يخرج عن دائرة التطبيق على عالم الطبيعة بشكل عام لأنه خارج عن العالم الأخلاقي للإرادات الحرة وللروح. ومن المفترض في عالم الطبيعة أن يظل مطابقاً لنفسه، خاضعاً لآلياته الداخلية للميلاد والموت. ومما لا شك فيه أن العلاقات بين البشر تدخل في نسيج العالم الطبيعي، إلا أن ذلك لا يؤثر على هذا العالم. أما الفكرة الثانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتقوم عل أن الكرامة الإنسانية تفترض وجود هوية إنسانية ثابتة أيا كان المكان والزمان.

ومع ذلك، فإن احتمال تذبذب مفهوم التسامح ينبع من هاتين الفكرتين المسبقتين، ولسنا فى حاجة - حتى نتأكد من ذلك - إلى أكثر من دراسة ما نعتبره اليوم لا تسامح فيه، أى ذلك الذى يخرجه التسامح من دائرته حتى لا يفقد مضمونه، وحتى لا يناقض نفسه. مع الأخذ فى الاعتبار بأن اللاتسامح هكذا يصل إلى كل تعدٍ على تكامل الطبيعة وليس فقط إلى التعدى على الشخصية الإنسانية. وفى عبارة أخرى، فإن بسط السلطة الإنسانية على الطبيعة، كان من أثره دمج تلك الطبيعة فى مشكلة التسامح، لأن ثبات النظام الطبيعى يبدو متذبذباً تحت سلطة تكنولوجيا الإنسان. وينطبق هذا الكلام على الكائنات الحية الأخرى أيضاً، فالفعل الإنسانى لم يعد يؤثر فحسب على وجود الأفراد المنتمين إلى جنس المخلوقات البشرية والحيوانية، بل أصبح يؤثر على وجود الجنس ذاته. فقد تجاوزنا مشكلة إشباع الحاجات التى وجهت الإنسان نحو الطبيعة ليستمد منها ما يحتاجه للحفاظ على حياته، وأصبحت الطبيعة نفسها أمانة فى يد الإنسان وتحت مسئوليته.

لكن علينا أن نذهب أبعد من ذلك، فالفكرة المسبقة الثانية عن مفهوم التسامح تؤثر هى الأخرى على تذبذبه، بما أن التسامح يفترض كرامة ما للإنسان تقتضى تعريف الهوية الإنسانية. فما هو الإنسان إذن؟ يطرح هذا التساؤل نفسه لأن الأنسان حينما يمارس سلطته التكنولوجية فهو إنما يفسح من حدوده الطبيعية والأخلاقية، أما التساؤلات الأخرى عن ماهية الحياة والموت والميلاد فهى بلا شك تساؤلات تقليدية لا يختلف عنها سوى ما سمحت به المعرفة وتكنولوجيا الطب من استبدال الحدود الطبيعية بحدود اصطناعية مؤقته ولسنا هنا فى حاجة إلى أن نورد أمثلة، فلعلها جاهزة الآن فى أذهاننا جميعاً. هكذا تتبدل مشكلة التسامح، أو لنقل إننا لم نعد نعرف كيف نميز بين ما يدخل فى دائرة التسامح وما يخرج عنها فإلى أى مدى مثلاً يجب التسامح مع سيادة التكنولوجيا ومع إطالة العمر بطريقة اصطناعية، ومع فكرة الأم التى تؤجر رحمها لحمل جنين ليس منها، أو التحكم فى الجينات وفى السلوك الإنسانى، أو مساعدة تخليق الأجنة.. الخ؟

إن سيادة السلطة التكنولوجية على الطبيعة والإنسان تزعزع كل المسلمات الأخلاقية التقليدية دون أن يفلت مفهوم التسامح من ذلك. وقد اتسع مجال التسامح ليشمل كل ما أخضعته سلطة الإنسان لها بعد أن كان خاضعاً للطبيعة. من هنا لا يلتقى عالم الأخلاق، بوصفه عالم الحرية والضمير والأرواح، مع عالم الطبيعة فحسب، بل يحتويه فى داخله مخضعاً إياه للمسئولية الإنسانية. ولعلنا نتذكر أولى سطور كتاب **هانز جوناس** Hans jonas المهم، بعنوان «مبدأ المسئولية Leprincipe de laresponsabilité حينما قال: إن الإنسان البروميثى المتحرر الذى فوض له العلم التحكم فى قوى مازالت مجهولة، وساعده الاقتصاد بلا حد، يطالب بنظام أخلاقى يستطيع من خلال العقبات التى يرتضيها أن يمنع قدرة الإنسان من أن تتحول إلى نقمة عليه»[١٨] من خلال مسألة المسئولية يحاول **هانز جوناس** أن يعيد التأمل فى النظام الأخلاقى مؤسساً القيم والغايات ميتافيزيقا داخل الإنسان وخارجه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا يمكننا هنا أن نتعرض لدراسة مفصلة عما إذا كانت إعادة تأمل النظام الأخلاقي الذى نادى بها **هانزجوناس** تستطيع أن تعيد بلورة فكرة التسامح أولا لذلك فسوف نكتفى بطرح السؤال وبالإشارة إلى اتجاه الرد عليه، فهل يكفى مفهوم الكرامة الإنسانية لكى نبحث التسامح؟ أو على العكس ـ هل يمر التسامح بأزمة فى أسسه؟ يمكننا أن نرد على هذا السؤال المزدوج بالنفى وبالإيجاب معاً: بالإيجاب لأن امتداد مجال تطبيق التسامح وبزوغ أشكال جديدة من اللاتسامح، لا يمكن الرد عليهما رداً وافياً من واقع المفاهيم التقليدية عن الهوية والحرية النابعين من علاقة الإنسان بنفسه وبالآخرين. وبالنفى، لانه لا يمكن ولا يصح استبدال فكرة كرامة الإنسان بمبدأ اخر لتأسيس التسامح.

ومن الضرورى إعادة دراسة مفهوم الكرامة الإنسانية بهدف دمج الطبيعة فى العالم الأخلاقى وتكاملها مع تكامل الإنسانية فى الحاضر والمستقبل خاصة ويجب على اعادة تعريف الهوية الإنسانية أن تفتح مفهوم الضمير على التفكير فى الجسد من جديد.

وإذا كان مفهوم التسامح قد حاول، مبدئياً أن يُحيى عالماً إنسانيا شديد التنوع والاختلاف، فإن هذا المفهوم مازال فى طريقه للبناء و عليه أن يتبلور انطلاقاً من مفهوم الكرامة الانسانية وفقاً للمخاطر الجديدة التى تهددنا، أى انطلاقاً من إنسانية يتهددها خطر الموت، ومن طبيعة يمكن أن تتشوه بالكامل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) باسكال pascal، « خواطر» Pensées، إصدارات لافوما lafuma، باريس. دار نشر سوى، ١٩٦٣.

(٢) حول وضع اللاتسامح، بول ريكور، Paul Ricoeur

"Tolérance intolérance, intolérable"«تسامح . ولا تسامح وغير قابل للتسامح» باريس، سوى seuil، ١٩٩١.

(٣) فلاديمير جونكليفتيش Vladimir Jankelevitch **مقالة فى الفضائل**، الجزء الثانى **الفضائل والحب** Traité des vertu Bordas, ١٩٧٠.

(٤) المرجع السابق، ص٧٦٧.

(٥) لوك locke، **«رسالة فى التسامح»** ونصوص اخرى منشورة ومقدم لها على يد J.f.Spitz، باريس، Flammarion، ١٩٩٢.

(٦) هوبز Hobbes، Leviathour، ماكفروسون، Penguin Books، ١٩٦٨عن ترجمة ف. تريكوFT ricaud، باريس، Sire، ١٩٧١.

(٧) لوك Two tracts on Govermment locke كامبريدج، ١٩٦٧.

(٨) لوك lock، **رسالة في التسامح**، Lettre sur la Tolérance، مذكور من قبل.

(٩) المرجع السابق، ص١٧١.

(١٠) pierre Bayle، تعليق فلسفى حول اقوال المسيح christ Commentaie philosophique sur les paroles de jésus، باريس، press pocket ١٩٩٢.

(١١) اليزابيث لاروس Elisabeth larousse وبيير بايل Pierre Bayle تعدد العقائد والصرامة الجزء الثاني Heterodoxie et rigourisine دهاي ، مارتينوس ينحوف، ١٩٦٤.

(١٢) بيير بايل Pierre Bayle، «تعليق فلسفي» ذكر من قبل..

(١٣) المرجع السابق.

(١٤) المرجع السابق، ص٢٩١.

(١٥) اليزابيث لاروس Ebsabeth larousse ذكر من قبل.

(١٦) المرجع السابق، ص١٨٥.

(١٧) المرجع السابق، ص٢٩١.

(١٨) هانز جوناسHans jonas: مبدا المسئولية le principe de la responsabilité باريس، Cerf، ١٩٩١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد فتحى

أجهزة فبركة الواقع وقدرات الإنسان الإبداعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في ظروف عصرنا المعقدة ظهرت مهن دقيقة خطرة، تتطلب قدرا هائلا من الخبرة والتدريب، مثل قيادة الطائرات فى الظروف غير المواتية، وقيادة المقاتلات خلال المعارك، ومثل مواجهة مجرم أو عصابة مسلحة تظهر على غير توقع، والمواجهة الطبية لآثار الحوادث فى غرف العمليات.

ولم تكن دربة المشتغلين بمثل هذه المهن تكتمل، حتى وقت قريب، إلا من خلال الممارسة الواقعية، الأمر الذى كان يقصف، لارتباط هذه المهن ارتباطا مباشرا بحياة الناس، عمر الكثيرين من ممارسيها وممن تخدمهم — كالمرضى الذين يتعرضون للحوادث مثلا — على حد سواء.

لكن المستحدثات العلمية «الفيديو كمبيوترية» استطاعت إنتاج أجهزة تصنع ما يماثل المواقف الحرجة فى مختلف مجالات النشاط الإنسانى، فأسهمت مع التدريب على مواجهة هذه المواقف فى إنقاذ حياة الكثيرين، ناهيك عن تحسين قدرات الملايين ممن يمارسون مهنا عادية، وكان لهذه المستحدثات أيضا آثار هائلة على عمليتى التعليم والتعلم، بل وعلى طريقة التفكير وحث الخيال والإبداع.

عشية حرب الخليج زار جورج بوش الجنود الأمريكيين فى مسرح العمليات. وخلال حواره مع الجنود أبدى قلقه عليهم، مع معارك الحرب المرتقبة؛ لأنه لم تتح لهم فرصة خوض حرب حقيقية كما أتيح للجيل الذى خاض حرب فيتنام مثلا. وهنا انبرى أحد الجنود يردد على الرئيس فى تأدب «لا عليك يا سيادة الرئيس. لقد خضنا حرب الخليج ذاتها، وليس حرب فيتنام فقط، قبل

اللوحات المصاحبة للمقال للفنان : سامى بخيت

ذلك مرات». والمذهل أن الجندى كان يعنى ما يقول حرفيا!

لقد ظل تعامل الكمبيوتر لفترة طويلة وقفا على الأرقام والكلمات، ثم تمكن من التعامل مع الصور الثابتة، وإن كان فى نتاج خشن، لا يمكن مقارنته بالصورة الفوتوغرافية الناعمة.. لكن الأمر تغير بصورة جذرية هذه الأيام. ولم يعد الكمبيوتر قادراً على التعامل مع الأصوات والصور الناعمة فقط، بل وعلى معالجة الصور المتحركة أيضا، الأمر الذى يعنى أن شاشته أصبحت مثل شاشة التليفزيون أو الفيديو، لكن بإمكانات رهيبة أخرى تمكنك حتى من التحكم فى وجهة تدفق الصور التى تراها على الشاشة، الأمر الذى أدخل فى التجربة البشرية ما يمكن أن يسمى بالواقع المصنوع، أو الواقع المفبرك بتقنيات الكمبيوتر الجديدة.

وإمكانات هذه التقنيات وهذا الواقع هى التى تمكن الجندى مثلا من التدريب على معركة حقيقية بمعنى الكلمة، أى ضد نفس العدو المتوقع بكل المؤثرات المادية: البصرية والسمعية التى تصاحب المعركة، وفى أى مسرح عمليات يريد.. وهذا ما رمى إليه الجندى فى رده السابق على **جورج بوش**، لقد خاض هذا الجندى حروبا جرت فى الماضى، كما خاض الحرب التى يتوقع أن يدخلها فى المستقبل، وأكثر من مرة، وبعيدا عن التدريبات الهيكلية الشائعة. وحتى نفهم ذلك لا بأس من معالجة الأمر فى سياقه من البدايات.

الإمكانات الكمبيوترية الجديدة

من المعروف أن الطيار المقاتل يحتاج إلى ٣٠ ساعة طيران شهريا حتى يحافظ على لياقته وحتى يكون مستعدا للطيران والقتال فى أية لحظة، كما تتطلب وظيفته.

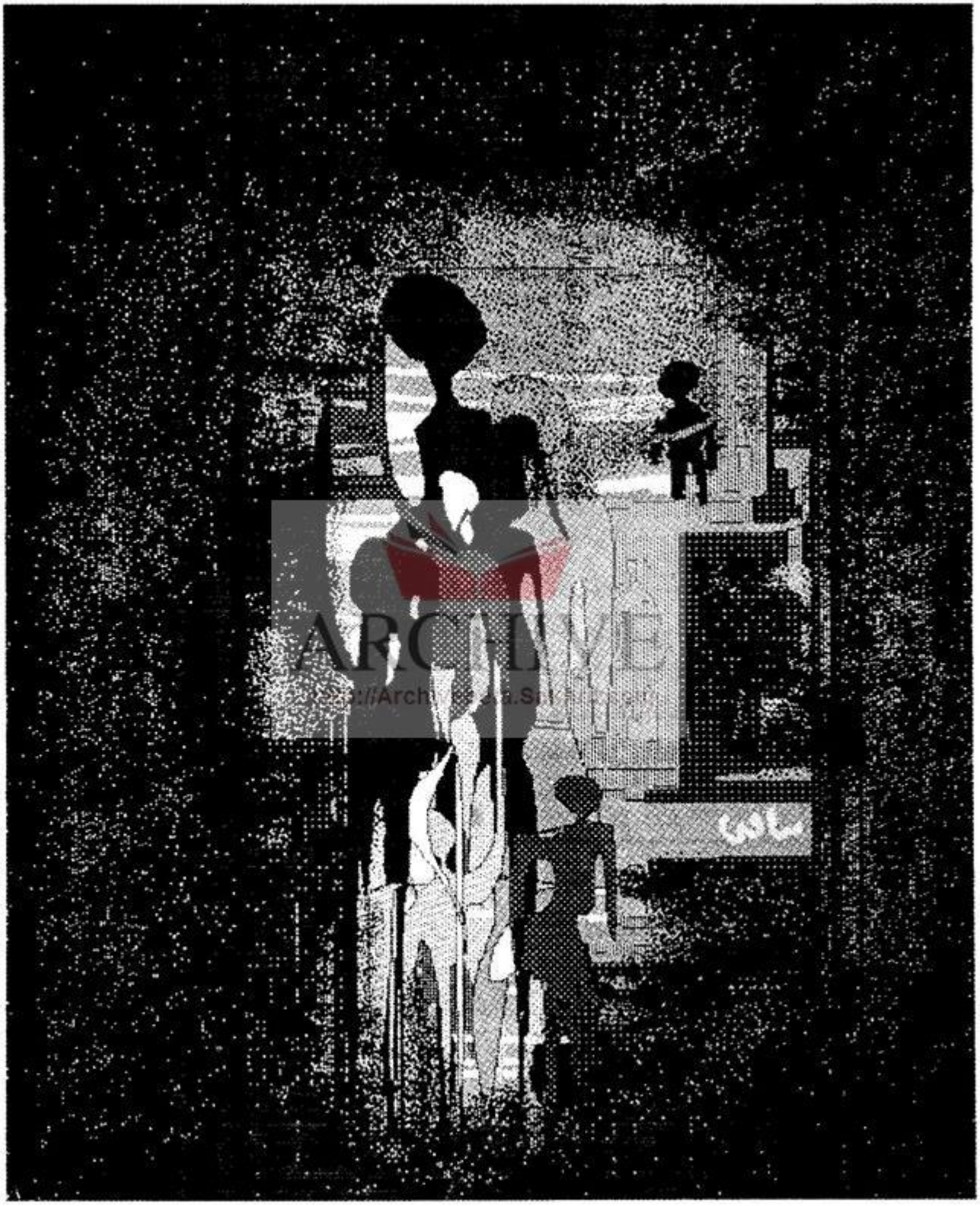
ويمكن للقارئ أن يتصور التكلفة الباهظة للإبقاء على طيارى جيش من الجيوش فى حالة لياقة قتالية إذا عرف أن ساعة الطيران الواحدة تتكلف ما يزيد على عشرة آلاف دولار، وإن الجيوش الحديثة تضم فى صفوفها عددا من الطيارين يقدر بالمئات والألوف.

وفى محاولة لاختصار مثل هذه التكاليف ناهيك عن تجنب ما تنطوى عليه الرحلات الحقيقية من مخاطر على الطائرات والطيارين فى نفس الوقت، ومع إنجازات علمية باهرة فى دنيا الكمبيوتر، راح المهندسون يفكرون فى بديل للطائرة، أو جهاز «يحاكى» ظروف الطيران على الأرض، يصلح بديلا للطائرة ويستطيع الطيار بالتعامل معه أن يحصل نفس الخبرات التى يحصلها خلال الطيران الحقيقى.

وباستخدام منظومات متكاملة من الإمكانات البصرية والسمعية لأجهزة الفيديو، مع إمكانات النمذجة والحساب الهائلة التى تتمتع بها الوحدات الكمبيوترية ، لم يقف المهندسون عند حد صنع جهاز يفى بالغرض بل وصلوا مع التطوير المستمر إلى نماذج من «محاكيات ظروف الطيران» تصيب أعتى الطيارين وأكثرهم حنكة بالدوار. وبذلك أصبحت فعالية التدريب على مثل هذه المحاكيات تفوق كثيرا فعالية التدريب على طائرة حقيقية، لأن المحاكى يستطيع إتاحة مواقف طارئة وحرجة لا يمكن السماح بحدوثها على الطائرة الحقيقية، بل يعتمد الطيارون فى تحصيل خبراتها على المفاجآت الخطرة التى تواجههم مع طول فترة الممارسة.

وإن كانت التكاليف الخرافية للتدريب على الطائرات الحقيقية قد بررت الإنفاق على صنع المحاكى، الذى كان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


سادس

سعره يقدر فى البداية بعدة ملايين من الدولارات، فإن هذا السعر حصر استخدام تقنيات المحاكاة فى نطاق ضيق جدا، وجعله أشبه بانقلاب يقتصر أثره على التدريب القتالى للطيارين وعدد من الاستخدامات الشبيهة القليلة الأخرى، كمحاكاة صور العيش فى الفضاء.

وظل الأمر على هذه الحال سنوات حتى شهدت أسعار أجهزة الكمبيوتر وبرامجها انخفاضا هائلا فانفتح الباب على مصراعيه أمام ثورة حقيقية تجتاح مختلف مجالات التعليم والتدريب، بل مختلف مجالات الحياة.

أجهزة الحقيقة المصنوعة

لكن الأمر لم يقف عند حد المحاكاة الوظيفية، فالمماثلات أو أجهزة محاكاة المواقف، حتى لو حوّرت شاشاتها لتبدو كما لو كانت عنصرا من عناصر الواقع الذى تصنعه تظل تذكّر من يقف أمامها بأنه يتعامل مع واقع مزيف، أو شبيه بالواقع وليس واقعا حقيقيا.

ولتجنب هذا الإحساس ولتهيئة ظروف شبيهة بالظروف الواقعية تماما، شهدت مثل هذه الأجهزة تطويرا جديدا. فأقدمت وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا)، مثلا، على صنع وحدات تجعل الموقف الذى تجسده المحاكيات وكأنه الواقع الحقيقى بكل دينامياته، من خلال المؤثرات البصرية والسمعية المصنوعة. وتلعب دورا أساسيا فى هذه الوحدات خوذة تغطى عينى المتدرب حين يرتديها، بشاشتين تشبه كل منهما شاشات التليفزيون (٣بوصات)، كما تغطى أذنيه بميكروفونات إلكترونية، وفيها مجسات حساسة تستجيب للكيفية التى تتحرك بها رأس من يرتديها، وتغير من أوضاع الصور أوتوماتيكيا لتناسب الأوضاع الجديدة التى يتخذها.

وبات من الممكن فى عرض من العروض أن يختبر مرتدى مثل هذه الخوذة ظروف السير عند الخروج من سفينة الفضاء على كوكب آخر، ويمكنه خلال ذلك أن يقوم بعمليات مناورة وانتقال من سفينة نقل (فضائية) إلى محطة (فضائية) تعمل على مدار حول الأرض، إلى قمر صناعى، وكل ذلك وهو جالس فى المعمل على الأرض.

لكن نتيجة الإنجاز لم تكن تقتصر على إمكانية المرء إتمام رحلة شبه حقيقية إلى القمر أو المريخ، ذلك أنه لا يقف بالطبع عند عالم الفضاء، فوفقه يكون بمقدور عامل المخازن مثلا، حين يرتدى خوذة من هذا النوع، تحويل الأرقام الموجودة فى مستنداته إلى أشياء محسوسة مرئية موزعة فى أرجاء مخزنه.

وسرعان ما حدث تطور آخر لأجهزة الحقيقة المصنوعة، إذ استخدمت ميدانيا فى خوض فصائل من دبابات الجيش الأمريكى موجودة على أرض الولايات المتحدة معارك يومية ضد فصائل موجودة فى مناطق مختلفة عن عالمنا يسودها الهدوء والسلام، وسرعان ما لحقتها فى فعل ذلك فصائل موجودة فى ألمانيا أو كوريا. وقد صار ذلك ممكنا مع ابتكار جهاز لمحاكاة الواقع جرى تصنيعه على الهيئة الداخلية للدبابة «إم ـ١». وحين يتطلع الطاقم من برج الدبابة، وهو يرتدى الخوذة إياها، تواجهه غابات وأنهار وطرق لا تختلف عن مشاهد الطبيعة فى ساحة القتال المعنية إلا فى كونها من صنع برنامج كمبيوترى. وعلى هذا النحو يكون بمقدور الطاقم عبور الجسور، والالتفاف حول الطرق كى يحاصر عدوه، فى الموقع الذى يكمن فيه، كما تكون دبابته عرضة للغرز والقصف ومختلف الإحتمالات التى تواجهها فى حرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقيقية. وحين يطلق الطاقم نيرانه يرى مقذوفاته تتحرك لوهلة قبل أن تهتز كابينته بفعل إنفجار المقذوفات، وحين يفلح الأعداء في إصابة الدبابة يصدر صوت هائل، تظلم نوافذ الدبابة «التلفزيونية الكمبيوترية» بعده.

وقد زودت القوات المدرعة الأمريكية في حينه بمئات الأجهزة من هذا النوع، وباتت أطقم المدرعات التي تستخدمها تدخل في معارك دبابات كبرى على مختلف المسارح الممكنة، هذا بينما كد الباحثون على طريق صنع منظومة من الأجهزة التي تربط عمليات الحوامات المقاتلات، معتمدين على المنظومة السابق الإشارة إلى استخدامها في المدرعات.

ورويدا رويدا لم يعد بالإمكان الاستغناء عن عملية المحاكاة في التدريبات العسكرية لأنها لا تقدم للمتدرب جوا حقيقيا وظروفا حقيقية فقط بل تمكنه من التعرف على كثير من المواقف الخطرة بل الكوارث، والتدرب على سبل التصرف حيالها، وهو آمن.

وهكذا أمكن الوصول إلى ما رمى إليه الجندي في رده السابق على **جورج بوش**، من خوض الجنود الأمريكيين حرب الخليج مرات قبل قيامها. وامتدت خدمات أجهزة محاكاة الواقع إلى مجالات عديدة من الصعب تدريب العاملين فيها ميدانيا مثل مقاومة أو إطفاء الحرائق، ومقاومة العمليات الإرهابية، وتشغيل وإدارة ومواجهة أعطال المحطات الكهرنووية، والغواصات العاملة تحت الماء، وأجهزة الفضاء السابحة في الآفاق الرحبة.

ثورة في مجال التدريب

لكن استخدامات أجهزة الحقيقة المصنوعة لم تقف عند مثل هذه المجالات الاستثنائية، بل امتدت إلى مجالات حياتية عادية جدا.. فحتى وقت قريب لم يكن للمرء أن يعرف مدى لياقة قصة شعر جديدة على وجهه إلا بعد تجربتها على كرسي الحلاق، لكن الأمر صار ممكنا في الوقت الحاضر دون الاقتراب من مقص الحلاق وذلك من خلال «جهاز معالجة الصور» الذي يجمع بين قدرات الفيديو (التي تعطي صورة حية للزبون على شاشته) وبين قدرات الكمبيوتر على الرسم (التي توقع خطوط قصة الشعر المعنية على وجه الزبون).

وما يقال عن فورمة شعر معينة يقال عن اختيار مدى لياقة ثوب محدد على جسد الزبون، ومكياج بعينه على وجه الممثلة. وإذا كان استخدام مثل هذه الأجهزة قد بدأ يشيع في محلات بيع أدوات الزينة وصالونات التجميل فالأمر لم يعد يقتصر على مثل هذه الاستخدامات الروتينية الهينة، إذ يتطرق إلى مجالات حساسة مثل جراحات التجميل، جراحات تغيير شكل الأنف وتعديل شكل عظام الفك.

ولقد فتحت الأجهزة «**الفيديو كمبيوترية**» عصرا جديدا للحوار بين الفنان والمهندس والطبيب من جانب، وبين زبائنهم من جانب آخر، فقد صار بإمكان صاحبة عملية التجميل ألا تطلع فقط على الشكل النهائي الذي ستبدو عليه، بل تبدي رأيها وتعبر عن مطالبها الإضافية وتقوم بتمحيصها عمليا مع الطبيب قبل البدء في إجراء الجراحة، إذ يمكن رسم مناظر مختلفة للوجه مثلا، إلى جوار الوجه الطبيعي، بمجرد تحريك سن القلم على اللوحة الملحقة بالكمبيوتر ليخرج الرسم الإلكتروني خطا خطا والمرء المعني يتابعه، بل ويعدله.

وإن كانت أثمان أجهزة فبركة الواقع قد انخفضت من ملايين الدولارات في حالة أجهزة تدريب الطيارين، إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عشرات الألوف فى الاستخدامات الوسيطة.. فقد وصلت إلى آلاف الدولارات فقط مع الاستخدامات الاعتيادية، بل وصـار بالإمكان شـراء بعض المكمـلات التى يمكن بإضافتها إلى جهازى الفيديو والكمبيوتر المنزلى الحصول على مثل هذه الأجهزة.

إن عالم الكمبيوتر مقدم على ثورة لن تغير من صورة الحرب والضرب فقط، ولا من صورة السينما والموسيقى والفنون عامة فقط، وإنما تفتح الباب لانقلابات حقيقية فى طريقة تفكير الناس وقدراتهم، بل وآفاق خيالهم أيضا.

ولعل مـجـال التـعليم واحـد من أهم المجـالات التى ستـشـهـد ثورة خـلال الأيام المقبلة اعتـمـادا على هذه التقنيات، لأنها ستتيح للمرة الأولى الوسيلة لأن يتعلم كل فـرد وفق رغـبـاتـه الـخـاصـة، وبالوتيـرة التى تتناسب مع قدراته الاستيعابية الخاصة من خلال تفاعل حى بالصوت والصورة والسيناريو المخدوم المتغير، وفق مردود تفاعل المتعلم معه، والتحرك على هذا الطريق بعيدا عن برنامج التعليم الـ «أوول سايز» الذى لا يراعى الفروق الفردية بين الناس، والمحكوم بإمكانات متـواضـعـة جـدا لا تتـجـاوز الكتـاب والورقـة والقلم فى كـثـيـر من الأحـيـان (مـقـارنة بالصوت والصورة الحية). هذا التحرك إلى جوار فرص التدريب التى أشرنا إليها قبلا ستشكل قاعدة تنهض فوقها القدرات الإبداعية للإنسان فى مختلف المجالات.

وقـد بينت الدراسـات العلمـيـة أن الأطفـال الذين يتعاملون مع هذه التقنيات يتجاوزون قدرة المعالجة الخطية المتسلسلة لما يواجههم من «مشاكل» إلى أسلوب المعالجة المتوازية التى تأخذ بعين الاعتبار عددا من المتغيرات والعلاقات بمشاكل أخرى وهذا لب أسلوب جديد فى دنيا المعلومات هو أسلوب المنظومات.

والنهوض بقدرات الإنسان الإبداعية لا يقف هنا عند نتـاج التـعليم الأرقى لأنه سيكون لذلك تأثير هائل على طريقة تفكيره وحث خياله وسبل تعامله مع الواقع. ولا بأس من إيضاح ذلك على مثال مصرى فخلال تمثيلية مسلية جرت فى «ديزنى لاند» الأمريكية سافر كاتبنا الكبير **فتحى غانم**، وهو على الأرض، تحيط به مؤثرات تشبه تلك التى يتعرض لها الملاح الكونى، سافر إلى القمر وحصل مع من رافقوه على شهادة تثبت ذلك وعاد **فتحى غانم** بعد هذه الرحلة ليصحبنا معه فى رحلة خيالية، من خلال رائعـتـه «**الأفـيـال**» فى رحلة إلى عالم الآخرة والقبر والحساب لتتبع بعض جوانب حياتنا، مع أبطال الرواية.

وبالطبع توجد مصادر وتأثيرات أخرى يمكن أن تدفع إلى «رحلة القبر» هذه، لكن ظنى النابع من متن الرواية ذاتها أن رحلة القمر التى تمت بتقنيات مثل التى تحدثنا عنها، التى فصل الكاتب الحديث عنها فى بداية الرواية، وفى اتصال بالحديث عن رحلته الخيالية التى تقترحها عليه مؤسسة «د. س» (ص ١٠) كانت بين هذه المؤثرات إن لم تكن على رأسها.

وليت الأمر فيما يخص حث القدرة على الخيال يقف عند هذا الحد فاذا تصورنا رائعة **فتحى غانم** وقد تحولت إلى فيلم، فإن التقنيات التى تحدثنا عنها ستتيح فى تطورها شئ مهولا آخر غير جلسة التلقى السلبى، أو حتى التلقى المتفاعل، التى اعتدنا عليها حتى الآن، فالمرء مع التقنيات سيستطيع بلمسة إصبع أن يتدخل عند أى نقطة من العمل الفنى ليغير وجهة تدفقه الدرامى وفق ما يريده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجم والى

فى النهاية نحن لسنا الله
حوار بين كورسوا وماركيز

* ترجمة نجم والى عن مجلة «كوزموبوليت» الأمريكية اللاتينية

أربعة أطفال أحسنت تربيتهم، طيعون يقضون عطلتهم الصيفية عند جدتهم التى تعيش قريبًا من ناجازاكى، لا ينقطعون بتاتًا عن إلقاء الأسئلة عليها. والدا الأطفال يعيشان فى هاواى فى البحث عن أخ الجدة الذى يعتقدون أنه مفقود. يحاول الأطفال إقناع الجدة بالرحيل معهم إلى هاواى. ولكن الجدة لا تستطيع تذكر الأخ المفقود.

أما زوجها فإنه مات ـ كما تعتقد ـ قبل وقت طويل في ٩ أغسطس ١٩٤٥ فى الساعة الحادية عشرة ودقيقتين.

فى انتقالة مفاجئة يرجع الوالدان. أحد أولاد الجدة ـ يقوم بدوره ريتشارد كير ـ يأتى بعدهما. لم يبد عليه أنه قد أهين بسبب القنبلة، ولكنه كان كالمهزوز. يحاول الأحفاد غناء «روسلاين فى البساتين» لشوبرت. أغنية ألفها الشاعر الألمانى جوته، ولكننا نسمعها فى الفيلم فى ترجمتها اليابانية. يبدو لحنها وكأنه يحاول منحنا الانطباع بالتآخى بين شخوص العائلة جميعًا، وبأن هناك ما يحدث خلف هذا التآخى الذى نراه من الخارج.

ولكن الفيلم ينتهى إلى نهاية أخرى. لاشئ من هذا التآخى. علي العكس. كأن هذا التآخى قد غلبته من قبل تلك الذكريات التى تثيرها أسئلة الأحفاد، والتى تستفز كل ما حاولت الجدة ترويضه، بل كل ما حاول الأولاد أيضًا ترويضه. وفجأة كأن كل شئ يستيقظ، يطغى طقس سيئ وأعاصير. الجدة الرقيقة المسنة الحليقة الشعر ترفع وبشكل مضحك مظلة مطرية لمقاومة الإعصار، وتركض بإتجاه ناجازاكى من أجل إنقاذ زوجها من الصاعقة (لقد مات زوجها بسبب صاعقة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأطفال والوالدان يركضون خلفها. كل شخص بنفسه معتمدًا على قوته الخاصة. ولكنهم لا يستطيعون اللحاق بالجدة. هذه هي قصة فيلم **كورسوا** الجديد«رابسودى فى أغسطس».

وبمناسبة تصوير مشاهد الفيلم انذاك دار بين المخرج اليابانى كورسوا (٨١ سنة) والكاتب الكولومبى جابرييل جارسيا ماركيز هذا الحوار الذى ننقل ترجمته فيما يلى:

ماركيز: لا أريد أن يبدو هذا الحوار الذى يدور بين صديقين وكأنه مقابلة صحيفة. ولكنى كثير الفضول لمعرفة الشئ الكثير عنك وعن عملك. فى البداية يهمنى معرفة كيفية كتابة سيناريو أفلامك، من ناحية لأننى نفسى كاتب سيناريو ومن ناحية أخرى لأن أفلامك كانت تتبنى دائمًا بشكل فانتازى أعمالاً أدبية كبيرة. وأنا بالذات أعبر عن تحفظى إزاء ما أعد من رواياتى للسينما أو ما يمكن أن يعد.

كورسوا: عندما تخطر لى فكرة كتابة سيناريو، فأننى أعتكف فى غرفة، فى فندق مع قلم رصاص وأوراق. حينها أعرف بشكل أو بآخر كيف ستنتهى القصة، وإن كنت لا أعرف مع أى مشهد أبدأ. أتبع انثيال الأفكار الذى ينتج بصورة طبيعية تمامًا.

ماركيز: ماذا يخطر فى ذهنك فى البداية، الفكرة أم الصورة؟

كورسوا: لا أستطيع توضيح ذلك بصورة جيدة، ولكنى أعتقد أن الأمر يبدأ بصور منعزلة بعضها عن بعض. من جهة أخرى أعرف أن مؤلفى السيناريو فى اليابان فى البداية يكونون نظرة كاملة للسيناريو، ثم ينظمونه فى مشاهد، وبعد أن يكونوا قد رسموا الحدث بشكل كامل. يبدأون فى الكتابة. ولكنى لا أعتقد أن هذا هو الطريق الصحيح، لأننى فى النهاية لست الله.

ماركيز: كانت طريقتك هكذا أيضًا، حدسية عندما أعددت روايات شكسبير وجوركى ودوستوفسكى؟

كورسوا: صانعو الأفلام الذين لا يزالون فى طور التعلم فى الغالب لا يدركون كم هو معقد إيصال صور أدبية للجمهور عن طريق الصور السينمائية مثلاً. هناك رواية جريمة يجب تصويرها، بحيث يجب أن يعثر على الجثة فيها بجانب السكة الحديد. إن أحد المخرجين الشباب كان يصر على تصوير اللقطة حرفيًا كما هى فى الكتاب. لقد قلت له: «حضرتك تضل الطريق. إن المشكلة هى أنك قد قرأت الرواية وتعرف أن الجثة قد وُجدت بجانب السكة الحديد. ولكن الجمهور لم يقرأ الرواية، لذا لا يلعب المكان لهم فى هذه الحالة أى دور». إن هذا المخرج الشاب كان مقيدًا لسلطة الأدب الساحرة، دون معرفة أن الصور فى السينما يجب أن يُعبر عنها بطريقة أخرى.

ماركيز: هل تتذكر صورة ما، من الواقع، وفق وجهة نظرك لا يمكن نقلها إلى السينما؟

كورسوا: نعم. مدينة المناجم البداشى، حيث اشتغلت فى سنى الشباب كمساعد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مخرج. لقد شرح لنا المخرج بعد إلقاء نظرة عامة على المدينة، بأن المكان رائع وأن الحالة ايضًا غريبة بشكل شيق، ولهذا السبب يجب أن نبدأ بالتصوير. ولكن الصور كانت تعرض فقط مدينة مناجم متآكلة، لأنه كان يغيب فيها ما كنا نعرف انه مضاد لما نشاهده: إن العمل في البداشي كان خطرًا جدًا. وإن نساء وأطفال عمال المناجم في خوف دائم على سلامتهم. إذا نظر المرء إلى المدينة فإنه يستبدل البانوراما بمشاعره، وسيجد أن الأمر اكثر غرابة مما هو في الحقيقة. إن الكاميرا لا تستطيع أن ترينى ما تراه العيون.

ماركيز: من أجل قول الحقيقة، إننى اعرف فقط القليل من الكتاب الذين هم مقتنعون

كورسوا: بتحويل أعمالهم إلى السينما. ما هي تجاربك بهذا المجال؟

ماركيز: اسمح لى بسؤال واحد، هل رأيت فيلم، اكاهيجة (اللحية الحمراء ١٩٦٥)؟

كورسوا: لقد رأيت الفيلم خلال عشرين سنة ست مرات وكنت كل يوم تقريبًا أحدث أطفالى عنه حتى أصبحوا كبارًا ليشاهدوا الفيلم بأنفسهم. إن فيلمك ليس فقط الفيلم

ماركيز: المحبوب من قِبل عائلتى ومنى، إنما هو أحد أفلامى المفضلة في كل تاريخ السينما.

كورسوا: اكاهيجة هو نقطة التحول في تطورى. كل أفلامي التى سبقت هذا الفيلم تختلف تمامًا عن الأفلام التى تبعته. لقد كان نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة.

ماركيز: لقد كان واضحًا للعيان. تأسيسًا على فيلمك هذا فإننى أعتقد أن هناك مشهدين فى الفيلم هما القاعدة العامة أو المتحققة فى كل أفلامك اللاحقة. اقصد مشهد مانتيس المصلى، والمشهد الآخر، هو مشهد صراع الكاراتيه فى باحة المستشفى.

كورسوا: نعم. ولكن كنت أريد أن أحكى لك شيئًا آخر وهو أن مؤلف الكتاب شوجورو ياما موتو كان ضد تصوير القصة. لقد كان يرفض بصورة عامة نقل رواياته إلى السينما. ولكن فى حالة اكاهيجة مارس استثناء، لأننى أصررت بلا رحمة على تحويل القصة إلى السينما، حتى حصلت على موافقته. بعد أن رأى الفيلم بنفسه، استدار إلىّ وقال «هل تدرى أن الفيلم اكثر روعة من الرواية».

ماركيز: لماذا أعجبه الفيلم بهذه الصورة، إذا سمحت لى بالسؤال؟

كوروسوا: لأنه كان على دراية عميقة بخصوصية السينما. الأمر الوحيد الذى رجانى فيه هو أن أتعامل مع شخصية الرواية الرئيسية المرأة، بعناية. إن من الجنون بمكان، هو أن فكرة أن تفشل إمرأة، لم تكن مصورة بهذه الدقة فى الرواية.

ماركيز: ربما كان هو الوحيد الذى يعتقد بأن شخصيتها مفصلة بشكل دقيق. هذا ما يحدث لنا نحن الكتاب غالبًا.

كورسوا: بالضبط. بعض الكتاب عندما يرون أفلامًا تتأسس على روايات يقولون: «إن هذا الأفق يتوافق مع روايتى جيدًا»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكنهم فى الحقيقة يشيرون إلى ذلك الأفق الذى أضافه المخرج إلى روايتهم دون أن يدروا. إننى أفهم ما يعنون، لأنهم من المحتمل يرون على الشاشة ما كانوا يعتقدون أنهم كتبوه، على حين أنهم لم يكونوا بالوضع الذى يسمح لهم بعمل ذلك.

ماركيز: هناك حقيقة معروفة «الكتاب هم مازجو سُم». ولكن من أجل المرور على فيلمك الحالى، هل سيكون الإعصار (Taifun) هو أصعب شئ؟

كورسوا: كلا. إن أصعب شئ كان العمل مع الحيوانات، أفاعى الماء، النمل الذى يفترس الأزهار. إن الأفاعى المدجنة معتادة على رؤية الناس، لا تهرب بشكل غريزى، إنهن يتصرفن كثعبان الماء. كان الحل هو صيدأفعى ضخمة ومتوحشة، فهى التى ستحاول بكل قوتها الهرب بخوف وانفعال. وبهذا الشكل ستلعب دورها جيدًا. بالنسبة للنمل فإن حثه على تسلق غصن ورد بصف طويل للأعلى من أجل التهام ثمرة الزهرة عمل صعب. لقد كان النمل يتفرق بعضه عن بعض بشكل دائم. لذا اضطررنا إلى وضع العسل على طول الغصن، حينها تسلق النمل إلى أعلى. لقد واجهتنا الكثير من الصعوبات، ولكنه كا عملاً يستحق الجهد. لقد تعلمت أمورًا جديدة كثيرة.

ماركيز: نعم. لقد لاحظت ذلك. ولكن أى نوع من الأفلام هذا الذى تكون فيه المشاكل مع النمل أكثر مما هى مع الإعصار؟ عن أى شئ يتحدث؟

كورسوا: من الصعب تلخيص الفيلم بكلمات قليلة.

ماركيز: هل يقتل شخص ما أحدهم؟

كورسوا: إنه يتحدث ببساطة عن امرأة كهلة من ناجازاكى تعيش القنبلة الذرية، يزورها فى الصيف أحفادها. لم أصور المشاهد المرعبة التى ستكون بالتأكيد غير محتملة، كما أنها على وجه اليقين لا تقدر على توضيح الدراما المرعبة. إن ما أردت نقله هو نوع الجرح الذى جلبته القنبلة الذرية إلى قلوب الناس وكيف أن هذا الجرح بدأ تدريجيًا يتماثل للشفاء. إنى لا أتذكر اليوم الذى أُلقيت فيه القنبلة الذرية، ولحد الآن لا أريد التصديق بأن هذا قد حصل بالفعل لعالمنا. ولكن الأسوأ من ذلك هو أن هذا اليوم أصبح منذ فترة طويلة عند اليابانيين جزءًا من الماضى.

ماركيز: ماذا يعنى فقدان الذاكرة التاريخى هذا لمستقبل اليابان ولهوية اليابانيين.

كورسوا: إن اليابانيين لا يتكلمون عن ذلك بصراحة. خاصة رجال السياسة، فإنهم الأكثر رغبة بالصمت، خوفًا من الولايات المتحدة. من المحتمل أنهم وافقوا على إيضاح ترومان بأن الأمريكان استخدموا القنبلة الذرية من أجل التسريع بإنهاء الحرب العالمية الثانية. ولكن الحرب ما تزال مستمرة بالنسبة لنا. إن الرقم العلنى لموتى هيروشيما وناجازاكى ٢٣٠٫٠٠٠. فى الحقيقة إن الرقم الخفى يقترب من نصف مليون. لليوم هناك ٢٧٠٠ مريض في مستشفى القنبلة الذرية ينتظرون بعد ٤٥ سنة من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعاناة النتائج المتأخرة لأشعة الذرية لكي يموتوا. بكلمات أخرى ما زالت القنبلة الذرية تُميت في اليابان.

ماركيز: إن الشرح المنطقي يظهر أن الولايات المتحدة عن طريق إلقاء القنبلة الذرية أرادت أن تسبق السوفييت هناك، أقصد خوفها من احتلال هؤلاء لليابان قبلها.

كورسوا: نعم. ولكن ألقوا بها فوق مدينة كانت مسكونة فقط من مدنيين، لم تكن لهم علاقة بالحرب. لقد كانت هناك في أماكن أخرى قواعد عسكرية تُقاد منها معارك كثيرة؟!

ماركيز: لم يلقوا بها أيضًا على قصر الإمبراطور، والذي كان موقعه في نقطة حساسة جدًا، في قلب طوكيو. إن توضيحًا لذلك كله يدلنا على أنهم أرادوا ترك مراكز السلطة السياسية والعسكرية دون المساس بها من أجل الإسراع للفلفة القضية وعدم وجوب تقسيم الغنيمة مع الحلفاء. إنه حدث في تاريخ الإنسانية لا يستعاد في بلد آخر. ولكن اليابان إذا كانت قد استسلمت دون إلقاء القنبلة الذرية هل هي نفس اليابان اليوم؟

كورسوا: من الصعب القول. إن أحياء ناجازاكي وهيروشيما لا يريدون تذكر الأحداث، لأن أغلبهم من أجل أن يعيشوا كان عليهم ترك أهلهم وأطفالهم من أجل إنقاذ جلدهم. لم يكفوا عن الشعور بالذنب. بعد ذلك وفي فترة السنوات الست التي كان فيها الجيش الأمريكي يحتل البلاد، فإن هذا الجيش عمل بوسائل مختلفة على الإسراع بهذا النسيان، لقد كانت الحكومة اليابانية تتعاون معهم في عملهم المتحمس. إنني على استعداد لقبول ذلك كجزء من التراجيديا غير المتجنبة التي تحملها الحرب معها. ولكني أعتقد بأن البلاد التي ألقت القنبلة الذرية يجب عليها الاعتذار على الأقل لليابانيين. طالما أن هذا لم ولن يحدث فإن الدراما لن تنتهي.

ماركيز: طالما؟! ألا يمكن لسوء الحظ وفي غضون مراحل طويلة أن يُعادل بالحظ؟

كورسوا: إن القنبلة الذرية كانت نقطة انطلاق الحرب الباردة، وسباق التسلح، وتشير إلى بداية إنجاز واستقلال الطاقة الذرية. إن الحظ الذي تكون نشأته هكذا لن يكون طبيعيًا ذات يوم.

ماركيز: أفهم. إن الطاقة الذرية قد نشأت كقوة ملعونة. وإن قوة تنشأ تحت سلطة الشر هي موضوع جيد لكورسوا. إن ما يعنيني هنا. هل تدين الطاقة الذرية بذاتها أو فقط من خلال النمط كما هي في بدايتها عندما أُسيئ استخدامها؟ الطاقة الكهربائية مثلاً هي دائمًا شئ جيد بغض النظر عن الكرسي الكهربائي.

كورسوا: إنه ليس نفس الشئ. أعتقد أن الطاقة الذرية تقع خارج إمكانية السيطرة الإنسانية في زمننا الحاضر، أي خطأ في إدارة الطاقة الذرية سيسبب مصيبة مباشرة مرعبة. والإشعاعات ستدوم في تأثيرها على المئات من الأجيال المقبلة. ولكن عندما يغلي الماء (على العكس من ذلك) يكفي تبريده في عدة ثوانٍ، ولن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكون خطرًا بعدها. إننا يجب أن نتوقف عن استخدام مواد ستغلى بعد مئات السنين.

ماركيز: إن الجزء الأكبر من إيمانى بالإنسانية أدين به لأفلام كورسوا. إننى أفهم أيضًا النقطة الأساسية فى وجهة نظرك القائلة باللا عدالة المرعبة التى تكمن فى أن القنبلة الذرية استخدمت ضد مدنيين وبأن **الأمريكان واليابانيين** عملوا من أجل أن تنسى اليابان. ولكن يبدو لى أنه من غير اللائق لعن الطاقة الذرية للأبد دون الأخذ بنظر الاعتبار أن الإنسان يمكن أن يستخدمها فى مجالات غير عسكرية. فى هذا المجال هناك التباس كبير يتطابق مع حيرتك، لأنك تعلم بأن اليابان قد نسيت، وبأن المذنبين أعنى الأمريكان لا يريدون إدراك ذنبهم فى النهاية، ولم يطلبوا الصفح من اليابانيين.

كورسوا: إن الإنسانية ستصبح أكثر إنسانية عندما تعترف بأن هناك مجالات للحقيقة لا يمكن تضليلها وتحريفها. أنا لا أعتقد بأن لنا الحق فى المجئ بأطفال إلى العالم بدون عجيزة أو خيول بثمانى أرجل. ولكنى أعتقد بأن حوارنا أصبح أكثر جدية وهذا لم يكن قصدى.

ماركيز: لقد فعلنا ما هو صواب إذا كان الموضوع جديًا كهذا، فإن المرء لا يستطيع الروغان من مناقشته بجدية. هل يلقي فيلمك الجديد بعضًا من الضوء على أفكار بخصوص ما تكلمنا عنه؟

كورسوا: ليس مباشرة. عندما سقطت القنبلة الذرية كنت صحفيًا شابًا وكنت أريد كتابة مقالة عما حدث. ولكن كان ممنوعًا تقصى الحقائق حتى نهاية الاحتلال. وحين أردت العمل بهذا الفيلم بدأت فى البحث عن الموضوع ودراسته، وأنا الآن أعرف أكثر مما كنت أعرفه. ولكن إذا كنت أرغب فى عرض الفيلم معبرًا عن أفكارى بحرية فإننى سوف لن أستطيع عرض الفيلم فى اليابان اليوم. وأيضًا ليس فى مكان آخر.

ماركيز: هل تعتقد أنه من الممكن نشر هذا الحوار فى الصحافة؟

كورسوا: ليس عندى اعتراض. على العكس. إنها فرصة للكثيرين من أجل أن يبوحوا برأيهم دون تحديدات لما يجب أن يقولوه.

ماركيز: شكرًا جزيلاً. على أية حال إذا كنت أنا شخصيًا يابانيًا فإننى سأفكر نفس تفكيرك. على العموم إننى أفهمك جيدًا. ليس هناك حرب يمكن أن تكون جيدة بالنسبة لأى إنسان.

كورسوا: هذا هو الأمر. إن المشكلة هى أنه عندما يبدأ إطلاق النار فإن الملاك والمسيح يتحولان إلى رؤساء أركان عسكريين!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسافر خانه

عصمت والى

كنت على موعد مع الفن .. قديمه وحديثه .. صباح اليوم التالى . دعانى صديق فنان لزيارة مرسمه .. فى قصر المسافر خانة . الاثرى الجميل .. فى حى « الجمالية » .

أثار القصر مشاعر عدد من الرسامين .. فأقبلوا عليه وأقاموا مراسمهم فى بعض حجراته .. وأبدعوا أعمالا فنية تدين بالفضل لهدوء المكان .. وما يضمه من تراث فنى أصيل .. يسبح فى غلالة من عبق التاريخ .. منهم إسماعيل دياب .. زهران سلامة .. عبد الوهاب مرسى .. عدلى رزق الله .. محمد عبلة .. حامد ندا ومحمد قنديل .

والفكرة ليست بجديدة .. سبقهم إلى المنازل الأثرية فنانون آخرون . فى الأربعينيات .. وفى « درب اللبّانة » بالقلعة .. أقام رمسيس يونان مرسمه فى المنزل رقم ٥ .. وشاركه حجرات المنزل الكبير محمد ضياء الدين وحسن التلمسانى وحسن سليمان وجمال كامل ومنير مرقس وميلاد فهيم ولويز فوزى .. وغيرهم .. وفى المنزل المقابل .. عاش وأبدع بيبى مارتان ومارييل وسحاب الملس وميلو وانجلو .. والمعمارى الكبير حسن فتحى .. ويضم هذا المنزل .. بعد تجديده .. مؤسسة أغاخان الثقافية .

فى المساء جلست إلى كتابات د . عبد الرحمن زكى ود . حسن الباشا ود . كمال الدين سامح .. وعالمنا المعمارى الكبير حسن فتحى وغيرهم .. وغيرهم .

كانت سهرة ممتعة عشتها مع من كتبوا بحب عن مصر الإسلامية ومن عشقوا عاصمتها الساحرة .. ذات الألف مئذنة .. وسميت .. بحق .. القاهرة .. فكم مرّ بها من غزاة ونوائب .. وما زالت .. وعمرها يزيد عن الألف عام .. عروسا مجلوة .. عشقها كل من زارها ..

وسجّل آيات العشق فى كتابات .. وأشعار .. ورسوم .. وما زال كتاب العشق مفتوحا !

« الجمالية » .. الحى الشعبى المزدحم .. حل مكان المدينة الملكية .. القاهرة .. المحاطة بالأسوار العالية والبوابات . مدينة ملكية مثل « فرساى » فى فرنسا . كانت الإقامة بها قاصرة على الخليفة الفاطمى المعز لدين الله ..

وأسرته .. وأعوانه وقواته .

كانت تضم الجامع الأزهر .. ومسجد الحاكم بأمر الله الفاطمى .. ومسجد الأقمر .. ومسجد ومشهد الإمام الحسين .. والقصر الشرقى الكبير .. كانت به أربع آلاف حجرة ! وكانت مساحة القاهرة فى ذلك الوقت ثلاثمائة وأربعين فدانا .. منها سبعون فدانا مساحة القصر الشرقى .. وبعض أجزاء من أسوار القاهرة وبواباتها .. الفتوح .. النصر .. زويلة .

وأصبحت القاهرة عاصمة للخلافة .. للمرة الأولى .. فى مصر وصارت مثل بغداد .. عاصمة الخلافة العباسية فى العراق .. وقرطبة عاصمة الخلافة الأموية فى الأندلس .

توارث الخلفاء الفاطميون القاهرة .. وحتى نهاية دولتهم .. لم يكن من حق أى مصرى الإقامة بها .. كانوا يقيمون بالفسطاط أول عاصمة إسلامية .. وفى « العَسْكر » .. خارج أسوار القاهرة .. وأقام بها المصريون .. عندما جاء صلاح الدين الأيوبى .. فأقام الدولة الأيوبية .. وبنى قلعته التى تشرف على القاهرة .. فوق تل المقطم .. لسكنى الأيوبيين .. وإدارة حكم مصر .

سَمَح للمصريين بدخول المدينة الملكية .. والإقامة بها .. بعد أن شرَّدَهم الوزير الفاطمى « شاور » عندما أحرق الفسطاط وما جاورها . صبَّ عليها عشرين ألف قارورة من البترول .. وظلت النيران مشتعلة بها أربعة وخمسين يوما .. أحالت المدينة الكبيرة إلى خرائب مهجورة واسعة .. حتى لا يغزوها « عمورى » ملك القدس .. وجيشه من الصليبيين .. وكانت قواته قد وصلت إلى بلدة « بلبيس » من إقليم الشرقية .. واستقرت بها .. ووقف « عمورى » يتطلع بغيظ إلى قطعة الزبد الشهية .. التى كان يحلم بالتهامها .. كما وصفها .. وقد تصاعد دخانها الأسود عاليا .. إلى عنان السماء .

أشق طريقى .. وسط زحام المارة فى شارع المعز لدين الله .. بعد أن تركت شارع الأزهر .. وعمائر السلطان الغورى من خلفى .. محال العطارة والعطور .. ومحال الصاغة .. صفوفا على الجانبين .. عن يمينى مدخل ضيق يفضى إلى خان الخليلى .. وأزقته الضيقة .. المغطاة .. المزدحمة دائما بزوار « الخان » .. متحف كبير . تحف وهدايا .. من ذهب وفضة ونحاس .. ومعادن مطلية .. أزياء شرقية .. نسجيات يدوية .. سجاد من صوف .. أو حرير .. أشغال دقيقة من الجلد .. لوحات فنية ملونة .. « كليم » الحرَّانية وكرداسة .. أوراق بردى .. مشغولات فنية مطعمة بالأحجار الكريمة .. ومن خشب مطعم بالصدف والعاج ... كلها فنون شرقية متوارثة ..

وإن لحقها التطور .. ولعبت الآلات الحديثة دورها فى سرعة الإنتاج .. وتوفير جهد الصانع ووقته ..

مجموعة قلاوون الأثرية الرائعة عن يسارى .. أنحرف يمينا .. مقعد « بيت القاضى » .. الأثر الباقى من قصر .. « مماى الصيفى » .. أجمل المقاعد فى العمارة الإسلامية .. سمى بيت القاضى لأنه استخدم للتقاضى بين الناس فترة من الزمن . أعبر قوس « قرمز » الأثرى الفريد .. يناديني صديقى الفنان .. الجالس فى المقهى المواجه لمصلحة « الدمغة » .. الذى اعتاد الجلوس فيه كل صباح .. قهوة وشيشة .. قبل الذهاب إلى مرسمه القريب .. نتجه يسارا إلى درب « الطبلاوى » .. الذى تقع المسافر خانة عند نهايته .

الطريق غير مشجع .. يزداد إحساسك بعدم الرضا عندما ترى واجهة القصر . حائط أصم .. عال .. عار .. وباب خشبى كبير وقديم ! ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المبانى .. قديما .. تختلف تماما عن مبانينا الحالية .. التى تبدو واجهاتها وكأنها لوحات جميلة أبدعها الفنان . ألوان مبهرة .. نوافذ وشرفات .. نـاطحات سحـاب ! .. ما أن تعبر مداخل هـذه المبانى الجميلـة .. وتفتح بـاب واحدة من الشقق .. وتتجول داخل غرفها الضيقة .. التى يمكنـك أن تلمس بيـدك سقفهـا .. إذا لم تكن شـديـد القِصر .. سوف تجد نفسك داخل غابة من الأسمنت !

أجدادنا بنوا البيوت لراحتهم . للبيت فناء أرضيته من الرخام الملون .. تتوسطه « فسقية » .. ذات نافورة .. ترطب هواء الحجرات المطلة على الفناء .. الذى تحيط به أشجار وارفة الظلال .. يتضوع أريج أزهارها فى الفناء .

المسافر خانة .. أو دار الضيافة .. كانت من أجمل دور القـاهرة .. فى القـرن الثامن عشر . القسم الشمـالى من الـدار .. وهـو أقـدم مـن الجنـوبى بـعشر سنـوات « ١٧٧٩ م » . غير صالح للإقامة .. وتحت الترميم .. كان له بابان .. على درب « المسمط » . القسم الجنوبى شيد متمما للشمالى .. ونصل إليه من درب الطبلاوى .

شيّـد القصر الحاج محمـود محرم شيـخ شاهبنـدر التجار .. واشترته أسرة محمد على الملكية .. بعد موته .. وجعلت منه دارا للضيافة .. « المسافر خانة الأميرية » .. لـزائرى مصر من الشخصيـات البـارزة .. كـالسفـراء وأعضـاء الوفـود الأجنبية .. ثم أعطى القصر إلى إدارة المدارس لإعداده مدرسة لتعليم البنات .. واستلمته وزارة الأوقاف عندما لم ينجح مشروع المدرسة وسلمته الأوقاف بدورها إلى هيئة الآثار .. التابعة لوزارة الثقافة .

• • •

ندخل المسافر خانة .. عبـر المدخـل المُنكسر .. حتى لا يـرى المارة من بـداخل القصر .. مـراعـاة للتقـاليـد المتوارثة .. التى أملتها العادات الشرقية فى ذلك الوقت .

نشاهد رحبة واسعة مسقوفة .. وسلما جانبيا صغيرا عن يسارنا . نـرتقى السلم إلى الدور العلـوى .. مرسم الفنان .. محمد عُبلة ... غرفة واسعة .. شبـاك زجاجى عريض يطل على ساحة فسيحة خارج المرسم .. فى الجانب المقابل من الغرفة .. مشربيّة عريضة .. تطل على حديقة القصر المهجورة .. والحائط المطل على درب الطبلاوى .

نجلس على « دكة » المشربية العالية .. أتأمل اللوحات المعلقة والمكومة فى الأركان .. خطـوط لوحـة على حـامل خشبى كبير .. كنبة عريضة مفروشة عن يسار المدخل ..

يقـول « محمد عبلـة » .. أذكر يـومى الأول فى قصر المسافر خانة .. الصور والتداعيات التى أثارها كل ركن من أركانه .. حكايات ألف ليلة .. لوحات المستشرقين .. عبق التاريخ ورائحته ..

البـدايـات لإنتـاجى الفنى .. كنت أحـاول .. دون افتعال .. أن أحيا المكان .. وكان المكان يحيا فى أعمالى . أنجزت أعمالا كان لزخارف المكان وضوئه وتكويناته الأثر البالغ الفعّال .. بعد هذه الفترة التى أسميهـا احتضان المكان لى .. حاولت « عبر عدة تجارب .. قادتنى إلى خارج المكان .. أن أرى الناس من حوله .

أحيانا يستعصى الرسم . تنقطع الـرغبة . أتجـول فى قاعات القصر .. أتأمل الـزجاج الملـون .. وخط الثلث فى قـاعة المجـد .. أسترخى فى « مَلْقَف الهـواء ... كثيـرا ما تكون هذه الجولة كافية للعودة إلى المرسم .. وكُلّ رغبة فى مزج الألوان والخطوط .

نهبط السلم الصغـير إلى الرحبـة .. يتوسط حـائطها الأيسر باب القاعة القبلية الكبرى .. الخاصة باستقبـال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعارف والتجار .. وتدعى قاعة المجد .. وتعلو الباب عتبة نقش عليها .

لـك يـاذا الـعـزيـز قـاعـة حسـن
هـى فى مصر جنـة القـاعـات
صـانـهـا الله مـن حسـود ودامـت
بـك مـأوى الـعليـا واللـذات
مـن يشـاهـد إشـراقـهـا قـال أرخ
إنـهـا قـاعـة مـن الجنـات

وقاعة المجد بها ثلاثة إيوانات .. بينها « دُرْقَاعة » عند المدخل . والدرقاعة مساحة مربعة الشكل .. يرتفع سقفها الخشبى عن سقف الإيـوانـات الثـلاثـة .. وجـوانبـه مفتـوحة .. بهـا شبابيـك من خشب الخرط الصغـير .. لتصريف هواء القاعة الساخن .. الذى يصعد إلى أعلى .. وأرضية الدرقاعة أقـل ارتفاعـاً من أرضية الإيـوانات الثلاثة .. لمنع تسرب مياه الأمطار .. المتساقطة من سقفها إلى الإيوانات المغطاة بالفرش الوثير .. والسجاد العجمى الثمين .. وعندهـا يخلع القـادم نعليه قبـل الدخـول إلى القاعة .

وأرضية الدرقاعة .. والفسقية التى تتوسطها مكسوة بقطع صغيرة من الرخام الملـون .. فى زخارف هنـدسية بديعة .

نشاهد بالإيوان الأيسر خزانة خشبية دقيقة الصنع .. لحفظ الأوانى والأكواب وقوارير ماء الورد والمباخر .. وكل ما يلزم لخدمة زوّار القاعة .

ويـوجد بـالقاعـة « طراز » .. إطـار خشبى بـارز .. ودائرى .. أعلى بابها .. كتب عليه بالخط الثلث الجميل .. تاريخ إنشاء القاعة .. فى قصيدة أولها ..

هـذه نـزهـة لـهـا المجـد شيـد
وعـلى غيـرهـا لـهـا الله أيـد
وبـأسمـاء ذى الجـلال تـعـالى
وبـآيـاتـه لـهـا الحفظ يسنـد

وللمعمـارى الكبير .. المهنـدس حسن فتحى .. قـول جميل عن القاعة العربية .. ونشأة فكـرتها .. « عنـدما تحضر الرجل العربى .. واختار أن يستقر .. ويبنى لنفسه بيتا .. حمل معه حنينه إلى السماء .. فعمد إلى إدخالها فى مسكنه بعمل الصحن الذى يتوسط الدار .. مقفلا تماما عن الخـارج .. على مستـوى الأرض .. ومفتوحـا عـلى السماء . ربط بذلك بين الفراغ المحسوس الذى من صنع الإنسان .. والفراغ اللا نهائى الذى من صنع الله .. ورمز بالجدران الأربعة التى تحيط بالصحن إلى الأعمدة الأربعة حاملة قبة السماء .. جاعلا من مسكنه كوناً صغيرا .. « ميكروكوزم » .

وعمد إلى جذب السماء إلى وسط الدار ماديا .. بـأن يعكسهـا على سطـح المـاء فى الفسقيـة .. التى تتـوسط الصحن .. فى كل الدور . وإلى جانب شاعرية تعبير العربى عن حنينه إلى السماء .. وإدخالها فى مسكنه .. إلا أنه كان يحقق هدفا عمليـا .. إذ كان الصحن ينظم الحـرارة .. ويلطف الجو الداخـلى للمنزل طـوال النهار .. ويتسـرب الهواء الرطب ليـلا من الصحن إلى الحجرات المفتـوحة عليه . وأقام على جوانب الصحن المفتوح إيوانات مغطاة للجلوس .. يحتمى فيها من حرارة الشمس .. وأشعتها .. وقت الظهيرة .

يأتى إلينا من يدعونا إلى مرسم .. إسماعيل دياب .. الذى وصل منـذ قليل .. نعـاود صعود السلم الصغـير فالمرسم ملاصق لمرسم « عبلة » .. تصل إلى أسماعنا ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من مرسمه .. إيقاعات شرقية على الجيتار .. رودريجو الإسبانى فى رائعته « أرانْخُويث » .. صفوف متراصة من اللوحات .. كتب متناثرة فوق الأريكة والمقاعد .. وعلى الأرض ! حامل خشبى وه بورتريه » لم يكمل بعد .. مزهرية تضم ورودا طبيعية .. تتوسط منضدة عليها راديو صغير .. وبراد شاى فوق سخان كهربائى .. وبالتة الوان عليها مجموعة فرش .. إسماعيل يخطط بقطعة من الفحم خطوطا شبه عشوائية .. تتداخل وتتشابك فوق لوحة من قماش « الإيتوال » مشدودة إلى إطار خشبى . يلقى باللوحة وقطعة الفحم على الأريكة .. ويقوم مرحبا .. تملأ المكان ضحكته العريضة .. يذكرنى بزوربا اليونانى .. فى رواية « كازنتزاكيس » .

إسماعيل دياب يقول .. المسافر خانة وحى الجمالية .. يمثل عنده قلب القاهرة النابض .. البعيد عن الطابع الأوروبى .. الغريب .. المنتشر فى بعض أحياء القاهرة الجديدة . هنا ايضا تجد « الناس الطيبين » .. وتحس بدفء مشاعرهم .. وكأنك فى أحضان أمنا مصر .

تسترعى انتباهنا لوحة زيتية .. رجل عار إلا من غلالة خفيفة حمراء تكشف عن صدره وساقيه .. جسده مسجى داخل حفرة حجرية .. على شكل صليب .. وأوراق شجر خضراء باهتة .. تغطى جانبا من سطح الأرض .. فى مقدمة اللوحة . خلفية اللوحة تذوب فى الأفق العارى .. من أرض خراب .

إسماعيل يقول .. اللوحة تعبر عن شهداء الراى الذين اختفوا من حياتنا .. دون أن يتركوا اثرا . كثيرون هم الذين يتساقطون فى ميدان الراى الحر . يسقط الشهيد فى ميدان الشرف .. ولكن بعد أن يقول كلمته الصادقة .. دون خوف .. ويمضى.كلمته لا تضيع .. تتناقلها الألسن الملتهبة .. وتحفظها القلوب الدافئة . المسيح يصلب كل يوم .. دون أن تراه الناس . وإن كانت كلمته تدوى فى الأسماع ... وهذا شهيد مجهول .. لا أحد يعرف مكان جسده .. تراب من تراب !

نعود إلى الرحبة .. ونتجه إلى بابها المؤدى إلى الصحن .. والنافورة التى تتوسطه . نقرأ على عتب الباب الذى نزلنا منه إلى الصحن أبيات شعر .. وسط نقش مزخرف ..

شاد العلا قاعة من حسن رونقها
أضحى الدير من جملة الخدم
على قواعد حفظ الله قائمها
وقد غدت بمزيد الأمن كالحرم
فى بيت عز لك العليا تؤرخه
بشراك فيه بطول العمر والنعم .

والشاعر يعنى بها قاعة المجد التى قمنا بزيارتها .

المقعد « التَخْتَبوُش » .. فى الجهة القبلية من الصحن .. بعموده الرخامى البديع .. الحامل للعتب الخشبى المنقوش .. وهو يُعدُّ لمجلس صاحب الدار نهارا .. تحت ظل سقفه .. وإلى جانبه درج صغير يؤدى إلى قاعة رحبة .. تشرف نافذتها العريضة على الصحن .

وعن يمين الباب الموصل إلى قاعة المجد من الصحن .. وفى الجانب الشرقى من القصر بابان .. الأوسط بين الثلاثة يؤدى إلى قاعة « الأُنس » نقش تاريخها على عتب مدخلها الرخامى « ١١٩٣ هـ » .. وأبيات من الشعر ..

الا من هذى روضة الحسن والهنا
وجنة فردوس السرور المقيم
تفوق على الجوزا بحسن جمالها
وبهجة منشيها الجواد الكريم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأقسم داعى الخط فيها مؤرخا
لقاعة أنس وسط دار النعيم .

وثالث الأبواب الشرقية يؤدى إلى سلم .. يوصل إلى الغرف العليا .. وإلى الجناح الشرقى .. حيث ولد خديوى مصر .. إسماعيل باشا .. وهذا الجانب من القصر .. والجانب البحرى .. المواجه لدرب المسمط .. تحت الترميم .

وفى الجانب المقابل للأبواب الشرقية الثلاثة بابان .. يؤدى كل منهما إلى الأدوار العليا .. الغربية والقبلية .. قاعات كل منهما .. وغرفهما .. والمشربيات المطلة على الصحن .

ويعتبر القصر .. رغم معالم الهدم فى كثير من أجزائه .. نموذجاً فريداً لا مثيل له .. لكل الفنون الإسلامية .. فى قمة مجدها وازدهارها .

ولقصر المسافر خانة أن يفاخر بمجموعة مشربياته .. والمشربية تغطى السطح الخارجى للشباك .. أو الشرفة .. نسج خشبى .. دقيق الصنع . قطع صغيرة مجمعة .. ومتشابكة .. من خشب الخرط .. تسمح للنسمة الباردة بالنفاذ .. عبر فتحاتها الدقيقة .. التى تشبه نسيج المخرمات .. وتحجب أشعة الشمس عن المسكن .. وتخفف حدة الضوء .

وهى تخدم أيضا غرضا اجتماعيا .. إذ تيسر للمرأة الشرقية رؤية ما تريد .. دون أن يراها أحد من وراء المشربية .. وقد أطلق عليها هذا الاسم إذ كانوا يضعون « القُلَل » .. أوانى الماء الفخارية .. فى مكان خاص بها .. لتبريد مياهها .. ويقال إن اسمها إشتقّ من الفعل العربى « إشرأبّ » .. أى مدّ عنقه حتى يتمكن من الرؤية .

وكانت البيوت تنقسم .. عادة .. إلى جناح المعيشة العائلية « حَرَمْلِك » .. وجناح استقبال الرجال « سَلاَمْلك » .. وقسم الخدمات المنزلية .. ويشمل الحمامات وبئر المياه والمخازن والمطابخ .

نطرق باب مرسم عدلى رزق الله . فنان حالم .. هادىء .. مثقف .. لا تمل حديثه .. وتعجب لتمكنه من التعبير عن موضوعات لوحاته بالألوان المائية .. وهى التى تتطلب مزيدا من الصبر والمقدرة ..

ويقول الفنان عدلى .. إنها تعطيه ما يريد .. وتتوافق وما يهدف إليه عمله الفنى .. ويذكر انه أمضى طفولته .. وحتى دراسته الجامعية فى « الوايلية الصغرى » .. وهو حى شعبى لا يختلف كثيرا عن حى « الجمالية » .. الذى يفضله بعبق التاريخ .. حيث الآثار الفاطمية والمملوكية والعثمانية .. وتغتسل عيناه كل صباح .. برؤية مجموعة قلاوون الأثرية .. تروح عن نفسه .. وهو فى طريقه إلى مرسمه .

ويثير الرخام الملون الذى يزين أرضية الغرف والقاعات الرحبة وقطع الزجاج الملون التى تشكل زخارفها لوحات رائعة .. نوافذ مثبتة فوق المشربيات .. يتخلل الضوء ألوانها الشفافة .. فيلقى بها على القاعة .. تراها وكأنها تسبح فى أضواء مثيرة خافتة .

نتخيل كيف كان هذا القصر الكبير فى زمانه .. السجاد الثمين بألوانه وزخارفه يغطى أرضية الغرف والقاعات .. الطنافس والحشيات « الوثيرة والملونة .. الستائر المخملية .. والثريات الضخمة من نحاس وبللور .. والأوانى الفضية .. والخزف الملون .. والنارجيلات من بللور تزينه رسوم ملونة ونقوش .. المباخر .. وأباريق الشراب . المناضد والمقاعد المطعمة بالصدف والعاج والأبنوس ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه التحف الشرقية الجميلة .. يمكننا مشاهدتها .. وغيرها من فنوننا الإسلامية .. فى متحف الفن الإسلامى .. وما هو ببعيد عن المسافر خانة .. إذا قمنا بزيارتها .. كما نجدها فى خان الخليلى وأسواق القاهرة وفنادقها .. تحف فنية رائعة أبدعها أحفاد هؤلاء الفنانين العظام .

اللوحات من تصوير الفنان عصمت والى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مضحكات كونية

الفأر والجبل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لست أدرى كيف أنقل هذه التجربة للبشر . وعلى الرغم من أنهم يحملون لى ولأمثالى العديدين من الفئران الكثير من الازدراء المخلوط بقدر كبير من الكراهية والتقزز ، وأن هذا الشعور يكاد أن يكون عاما مشتركا بينهم جميعا ، وأن هناك من النساء من يصيبهم الذعر والهلع من مجرد رؤيتى أتحرك أو أعدو أمامهم ، على الرغم من هذا كله وعلى الرغم مما يقال صحيحا أو غير صحيح عن خطورتى فى نقل الأمراض وإفساد المحاصيل وتخريب الأثاث أو غير ذلك من ممتلكاتهم فإننى فى الحقيقة أحمل للبشر حبا واهتماما حقيقيا بهم . ولست أدرى كيف أنقل لهم هذا الشعور أو أغير شعورهم نحوى أو أنقل لهم ما تتضمنه تجربتى فى الحياة من معرفة وتفاصيل عنهم وعنى يكاد من المستحيل عليهم أن يعرفوها .

أريد أولا أن أقرر لهم حقيقة أساسية لاشك أنها ستفزعهم منى وستجعلهم أكثر نفورا وخوفا، ولكنها حقيقة بسيطة مباشرة قد اختفت تماما عنهم وظلوا يحجبونها عن أنفسهم بكثير من التفسيرات

والمبررات التى يعتبرونها علمية وهى فى الحقيقة أستار من جفوة نفوسهم ، وعقولهم ، وعجزها عن أن تنظر خارج نفسها لترى فى بساطة ومباشرة كل ما يتحرك معهم وحولهم فى الكون .

وأتصور انه سييسر لى نقل ما أريد نقله إليهم وحكاية حكايتى إذا قلت من البداية إننى وغيرى كثير من الكائنات على الأرض نراقبهم جيدا ونعرف لغتهم عندما يتكلمون وكثيرا ما نستطيع أن نقرأ أفكارهم ونواياهم حتى وإن لم يفصحوا عنها . وقد تكون هذه حقيقة يصعب عليهم أن يبتعلوها أو يصدقوها وإن كان ذلك يرجع إلى طريقة تفكيرهم وطريقة صياغتهم لهذه الأفكار فيما يسمونه حقائق أو معادلات علمية تتكلس فوق الواقع وتكوّن عليه قشرة جافة تخفيه وتغيره بالنسبة لهم ، فلا يكادون يعرفون منها إلا ما صاغوه مقدما فى المعادلات والدراسات المستفيضة التى أعدوها وكتبوها عن كثير من مظاهر الكون وعن العديد من الكائنات من حيوان ونبات بل وجماد . إن كل ما جمعه البشر من معرفة لا تؤدى فى الحقيقة إلا إلى إخفاء الحقيقة عنهم . والحقيقة بسيطة مباشرة قد تكون غريبة ومفاجئة وقد تغير حياتهم وفكرهم وسلوكهم ولكنها الحقيقة وإخفاؤهم لها أو إنكارها لا يغير شيئا فى حقيقتها وفى أنها واقع تعيشه الكائنات من حولهم وتعرفه وتمارس به حياتها وموتها أيضا على أيديهم أو على أيدى غيرهم من الكائنات .

وليس من الغريب إذا بدأنا بهذه الحقيقة أن أقول إنى أريد أن أنقل لهم هذا الذى أقوله وإننى أحس أنه أمر هام قد لا أستطيع أن أرغمهم على سماعه أو تصديقه ولكنى أحس أن الوقت والزمان قد حان لمثل هذا التغيير فى عقول البشر ونظراتهم وبالتالى فى سلوكهم ومشاعرهم نحو الفئران وغيرها من الكائنات التى تملأ الكون حولهم .. ليس فى الكون من لا يعرفها أو لا يفهمها أو لا يدرك ما بينه وبينهم من مشابهات ومقاربات .. إننا جميعا أولاد الحياة والأرض وما أشد ما بيننا من صلات ومشابهات . إننا نخاف ونرتعد مثلهم ومثلهم نسرق الطعام والجنس حتى وإن كان مفروضا موسميا ، فإننا من الخوف الذى نعيش فيه على الحياة نكاد نسرق كل شىء مثلهم تماما ونطمع فى كل ما نستطيع أن نضع أظافرنا . أو أسناننا عليه وليتنى أستطيع أن أضع أظافرى أو أسنانى فى عيونهم أو عقولهم لأرغمهم

على تغييرها والتخلص من كل ما جمعوه من معرفه وعلم لا فائدة منها فى صناعة هذه الصله المباشرة والتفاهم العميق الذى أنشده بيننا وبينهم .

إن البشر كائنات وحيوانات غريبة جادة جامدة مذهلة فى ما تصنعه حول نفسها من ظلمة وأحجبة ومدى ما تضعه على عقولها أو فيها من حقائق مفرطة كانها أحجار ضخمة تكتم أنفاسها ، وتكاد تقتل فيهم كل قدرة على الفهم و،المعرفة بل - وهو المزعج الأخطر تجعلهم دائما يزيفون الكون ويصنعونه فى كل لحظة بشكل يزيده غموضا بالنسبة لهم ويزيده خفاء عليهم وعلى عيونهم وأرواحهم . إن البشر على كل قدرتهم ليس لهم فى الحقيقة قدرة أكبر من قدرتهم على التصور والحكى وصناعة ما يسمونه شعرا ، فهم فى هذه الأنماط من السلوك وحدها يملكون من الحرية ما يخلصهم من معرفتهم المجزوءة المحدودة وما يجعلهم يخاطرون بتصورات ومعان تخرجهم عن تاريخهم وواقعهم الضيق . ومع ذلك فإن هذه النشاطات أو السلوكيات التى يسمونها فنا هى أيضا مثل الكائنات من حولهم موضعا للاستهانة والاستخفاف بها ومحاولة كبتها وإخفائها وكأنها عيب خلقى أو وجودى وإساءة لوضعهم على سلم المعرفة وبالتالى على سلم الكائنات والوجود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل هذا فى الحقيقة أمر مؤسف ولكننا لا نكاد نملك فيه شيئا وكل محاولاتنا أو محاولاتى لتغييره محكوم عليها مقدما بأنها أوهام أو هزل لا يليق بهم ولا بقدراتهم . ولهذا فإن على ألاّ أتوقف عنده كثيرا لأضع أمامهم حكايتى خاصة وأن الوقت والمساحة المتاحة لى محدودة ضيقة قد تنتهى قبل أن أبدأ.

أنا إذن فأر جبلى ، من هذا النوع الأكبر من فئران البيوت دون أن أكون فى قدر الأرنب أو فائدته . فالحمد لله أن البشر حولى هنا لم يكوِّنوا بعد ذوقا للحمى وطبخى . وأنا أعيش وأسكن نفقا أو جحرا صنعته لنفسى وللفأرة التى كانت معى واختفت من مدة بعد أن ربت فئرانا كثيرة . ولا أستطيع بالطبع أن أحدد أين هذا الجحر أو النفق بالضبط ولكنه كما أحسه أنا فى الجبل الكبير الضخم المليء بجحور وأنفاق أخرى ، والثقيل بما فيه من حجارة ورمل وتراب وبما ينمو عليه أحيانا من خضرة نباتية تؤكل ، وأختفى فيها أحيانا عندما يهددنى الموت أو الانقضاض على من كائن آخر من الأرض أو السماء . فهناك

ما ينقض على من السماء أو من يتعقبنى على الأرض وعلى دائما أن أكون يقظا خفيفا متلصصا وكأننى أسرق الحياة نفسها .

ولكنى مع هذا أحب الجبل وأطمئن إليه ولا أريد أبدا أن أتركه أو أن أغيره أو أن أختار سكنا آخر لى حتى وإن ظللت كما أنا الآ ن بلا أثنى ولا أطفال . ومن المسائل التى أريد أن أنقلها للبشر أنهم يخطئون كثيرا عندما يحاولون أن يحدوا مساحة الجبل أو أن يتطاولوا عليه بمعادلاتهم ليقدروا ثقله أو وزنه على الأرض أو ليتعقبوا تاريخه فى طبقاته وأنواع حجارته .

لقد بدأت الصفحات المقررة لى تكاد أن تنتهى وأنا أحس برعدة وخوف شديد وكأننى أريد أن أهرب من شيء قادم على من الجبل لا أعرف ماذا هو ولامتى يأتى ولامن أين . انى أسمع أصواتا متراكبة متراكمة فوقى وكأن هناك أجزاء أو حجارة من الجبل تستعد أن تقع وأن تعدو بعضها وراء بعض . وهاهى تسقط بسرعة وكثرة وتضربنى قرب مدخل جحرى فأحس أننى أنتهى قبل أن تنتهى حكايتى . وقبل أن تنتهى حكايتى وقبل أن أنقل للبشر كل ما أريد أن أنقله لهم .. إننى وسط أصوات الحجارة أسمع هذا التقصف الغريب لعظامى على باب النفق الذى كنت أعتقد أنه مأمنى وسكنى ، ولكنه أيضا نهايتى وحقيقة الصمت المفروض علىّ أمام حياتى وأمام البشر . فمتى يقول البشر تمخض الجبل فقتل فأرا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سندسة الجسد

جَمْرٌ على كَبِدِ
عيناكِ ؟ أم أزلانِ في أبدِ!
شفتاكِ؟ أم هاتانِ فاكهتانِ من زبدِ!
ويداكِ؟ أم هاتانِ مروحتانِ أخلاقيتانِ!
وشمس عريك تحتمى بالغيم؟
أم معشوقةٌ قد حوصرتْ فتحصنتْ برموزِ عاشقها
وغلائلِ الزردِ!
وأنت؟
أم الجمالُ الحرُّ حوَّر نفسَهُ
فانحلَّ
حتى حلَّ فى جسدِ!
وظلُّك؟
أم خطوطٌ من ظلامِ الضوءِ
شدتنى بحبلٍ ليس من مَسدِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هى صاحبةُ الجسدِ
وهو صاحبُها
ليس يعرفُهُ أحدٌ غَيرها
لا ولم يَرهاوهى تدهُنُ أعضاءَها
برمادِ الأساطيرِ من أحدِ
فاطمأنتْ أناملُها
وهى تعبثُ فى فاحمٍ كالطِّرازِ
على المتنِ مطَّردِ
أرسلتْ طُرَّةً منه فوق الجبينِ
وأرختْ لسائرِهِ
ومضت تتفقَّدُ رائحةَ الذَّكَرِ الصبِّ
حتى تصدَّتْ له عند مُنحدرِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الوقتُ مساءً والظلُّ وقاءً ... فاتَّقيا
لم يلتقيا منذُ زمانٍ مَرَّ
فكم ماتا فيه وكم حَيِيا
هى تزدانُ بكالحبشىِّ على الكتفينِ
وتنظر من كالليلين
برائيتيْن هما أفتكُ مرئيَّيْنِ إذا رُؤِيا
وهو يصوِّبُ من كَشهابيْنِ
يقيمُ ويرحلُ عن كشُواظَيْنِ
وإن يسكنْ فإلى نَفَسٍ
أو يظعنْ فعلى فرسٍ
أو يطعنْ فبكالوتدِ

كان نَحَاتُها ارتاح من فورهِ
بعدماقد أتمَّ تماثيلهُ
ثم أحصى فصائلَها
واطمأنَّ إلى النوعِ والعددِ
وتبقَّتْ خمائرُ من شبقٍ تتلوَّى وتشهق
بين عروقِ الرَّخامِ
فأطلقها ثم أضفى عليها القَوام، وقيل: فدِى
وفَدتْ
فإذا بمؤنثةٍ طلعتْ فى العراءِ عليه
بما قد أرادَ ولم يُردِ
فهى جسمٌ كثيفٌ وروحٌ لطيفُ
تواتيكَ بالنارِ فى جنة
وتريكَ الفراشةَ فى امرأة الأسد
وتنيلُكَ من عسلِ الخلْدِ
منعقِدًا منه فى غيرِ مُنعقدِ
وتُنيمُكَ فوق أرائكَ مما يزخرفُهُ الرب
بالسندسيَّاتِ والمُخْملِ الرَّغَدِ
وتقولُ: أيا سيِّدى
ها أنا بعناقيدِ كَرْمى
وطيرى ولحمى
وسائر ما دار أو لم يَدُرْ منك فى الخَلَدِ
هو مُلكُ يمينكَ
ما شئتَ فاستَفد
هى شيقةٌ إن نظرْتَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطيِّعةٌ إن أمرْتَ
إذا ما نهلتَ فمن خمرةٍ
وإذا ما طعنتَ ففى لَبِدِ

التمثال تخلَّى عن هبةِ النحأتْ
واشتاق إلى الحجر البحتْ
فاختزلَ الفنانُ الفكرةَ
ثم تقهقرَ بالإزميل مَساحاتْ
أوشك يكفرُ بالنحتْ
قال: لقد أسرفتَ فاقتصدِ

هى صاحبةُ الجسدِ
وأنا كنتُ صاحبَها وأنا عُذْرها
إنْ أضلِ ففى ليلها السندسى
وإن أهتدِ
فبما يتوهج بين اثْنتيْها،
وإن أغتدِ
فَبمنْجَرِدِ

وأنا من تَألَّفَها
ثم خلَّى لإزميله يتسلَّى بعزفٍ على الجمرِ مُنفرِدِ
فأتى بقصيدٍ فريدٍ
و غنَّى بلحنٍ على خاطرِ الفيلسوفيْنِ لم يَرِدِ:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال حكيمٌ إنَّ الفنَّ مُحاكاةٌ، وحكيمٌ قالَ:
محاكاةٌ محاكاةْ
لكن الفنانَ استرسل فى الترتيلْ
خَدش الجسدَ الحىَّ الناعم بالإزميلْ
قال: الشَّررُ لمن قَدحَ الوتَرَ
وإن كان النورُ لمن حملَ المشكاةْ

هى صاحبةُ الجسد
كلُّ من كان كفئاً لهاَ فهو صاحبُها
ولها منه ما يتهيأُ للنارِ من حطبٍ
وله حظُّ مجتهدِ
ولىَ الصبرُ، حين هممتُ بها
ثم لم أكَدِ
فإذا بالذى قدضممتُ عليه يدى
يتسرب بين فروج الأصابعِ
يتركُ لى كمدى

وقعتْ عينُ الفنانِ من التمثالِ على صورتِهِ
فأعادَ الكَّرةَ
حاولَ أن يتنكر للأصلِ
وحين تَعِبْ
ألقى بقناعِ الطفلِ وقال: الفنُّ لعبْ
هى صاحبةُ الجسد
إنها الآن مفردةٌ تتربَصُ بالمفرد
فإذا ظفرتْ بالذى تشتهى أنكرتْهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلم يبق مما يدلُّ عليهِ
سوى رعشةٍ غِبَّ كلِّ وصالِ
وإغضاءِ عينينِ شاكرتينِ
تَظلانِ مسبلتينِ على لذَّةِ السَّفَدِ
وهى الآن رابضةٌ عند بابِ المدينةَ كالرصَدِ
تتصيَّدُ ذُكْرانَها
وتراودهم واحدا واحدا
قبل أن تتحولَ من كتلةٍ فى المكانِ
إلى شعلةٍ فى الزمانِ
تضىءُ إلى أمدِ
ثم تخبو
لكى يتعرى الظلامُ
فيتَّحدَ البدءُ فى ومضةٍ بالختامِ
ويتصلَ الآنُ بالأبدِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمرٌ على كبدِ
كيف التقينَا دونما وعدٍ
وصرنا اثنينِ فى أحدِ
ثم افترقنا دُونَ أن نحظَى بما يستنقذُ الأحلاَم
مِنْ أشراكِها
أو يحفظُ الذكرى من البدَدِ

اللوحة للفنان باسم دهدوح

'العصافير تؤرق صمت المدينة'

لم يكن النهار اليفاً ما زالت المدينة صامتة، لم تعرفها العصافير بعد ولم تكن هناك شجرة واحدة. معسكرات الجيش تحد المدينة بالرمال الممتدة ونباتات الصبار ووجوه شاحبة وأجساد نحيلة لعساكر ريفيين صغار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ جاءت إلى هنا وهى تحكم غلق النوافذ والأبواب وترخى الستائر بما يضفى على الشقة درجة من الأمان.

ذات مساء وهى عائدة رأت نافذتها هى الوحيدة المضاءة فى المدينة. يومها توجست من أن تكون هدفاً واضحاً فتمرست على الحياة فى شحوب الضوء ليل نهار.

ذلك النهار استشعرت قدراً من البهجة حين سمعت صوتاً لسيارة تقترب، فقد تخيلت أنها «سهام إبراهيم» مفتشة الضرائب، تلك المرأة الغريبة التى تداهم المدينة من آن لآخر للاطمئنان على شقتها، حاملة بعض الأثاث القديم الفائض عن الحاجة فى بيتها الآخر.

حين تدعوها لتشاركها شرب الشاى الساخن لا تسمع إلا سخطها على الدنيا والغلاء وظلم الرجال وجفاء البنات والأولاد ثم تهرول إلى شقتها بالطابق العلوى بالمبنى المجاور. بعد قليل تسمع صوت سيارتها تغادر المدينة إلى أجل غير معلوم.

أطلقت السيارة بوقاً ثانياً. بعده صار جليا بما لايدع مجالا للشك أنها أبداً لم تكن سهام إبراهيم، تابعت هذا جيداً من خلف شيش النافذة فرأته شاباً غَضَّنَ الشحوب وجهه، وشابة خالسها الزمن وتسلل الشيب إلى خصلات شعرها. خلت الشوارع من السيارات المرتكنة أمام العمارات، كما خلت الشرفات من غسيل منشور فأغراهما هذا بالتسلل إلى المدينة دون خوف أو توجس.

اعتدل الشاب فى جلسته وفك أزرار جاكيتته ليمنح رئتيه قدراً من طزاجة الصباح. كانت العمارات خالية حقاً من سكانها. أغلبهم من الشباب الذين لم يتزوجوا بعد ولا يستطيعون، وغيرهم أدركوا أنها تفيض عن حاجتهم فتركوها للصمت والغبار. تلفت الشاب يميناً ويساراً فحرر نفسه من بعض أزرار قميصه. مثله فعلت فتاته فتأرجح شعرها القصير المتموج، بدا أنهما يعلنان للخلاء دون مواربة أن لديهما هدفاً جاءاً من أجله. لم تصدم بل تمادت فى التوارى خلف شيش النافذة حينما سكنت هذه الشقة لاحظت أنها الوحيدة فى العمارة، بعد أيام قليلة أدركت أنها الوحيدة فى المبنى الذى يضم أكثر من عمارة، ثم أيقنت بما لا يدع مجالاً للشك أنها الوحيدة بالمدينة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد ذلك جاءت الطبيبة التى تسكن الطابق العلوى مع أمها العجوز، ثم جاء جارها الملتحى وزوجته المنقبة وبناتهما الثلاث الصغيرات. كن يرتدين الخمار رغم أعمارهن التى لا تزيد عن الثامنة، وكن يبدون بذوراً للملتحى والمنقبة، بعدها جاء للمدينة عدد قليل ومتفرق من النساء الوحيدات اللائى فضلن ظلال الجدران عن ظلال الرجال. منهن المطلقات ومنهن الأرامل والعوانس فى عرف الناس . لم تتعرف إليهن، فكل واحدة تحصّن نفسها بأسوار من الصمت والغموض الأمر الذى جعلها تغلق على نفسها بأكثر من ترباس وكالون وعين سحرية تتأكد من خلالها أن الطارق ليس بذئب أو رجل. وبعد وقت اكتشفن أنه ليس بالمدينة ذئاب أو رجال.

للمرة الأولى تشعر بقدر من الرضا تجاه الأدوار السفلى فقد منحها الشيش المغلق رؤية واضحة. منذ طفولتها وهى تعشق الحياة بالطوابق العليا التى تمنحها قدراً من الاقتراب الحميم من غيات الحمام والسماء والعصافير.

بدا لها الزجاج الأمامى للسيارة مثل كادر سينمائى يحوى جميع عناصره الفنية. رجل وامرأة يركّبان حصان الرغبة، والعمارات المائلة ظلالها فوق الزجاج خلفية داكنة لزهر يتفتح، تدخل ضمن خيوط النسيج الموحى.

كان الشاب بملامح عادية وكذلك كانت فتاته وربما لم تكن بهما مسحة من جمال، إلا أن المشهد بمشكلاته أوصل لها إحساساً فائقاً بالجمال والمتعة.

تدفقت منظومة من اللمسات والنظرات والابتسامات فى رحلة احتفاء الروح بالروح والجسد بالجسد. فى البدء منحته شعرها لتداعبه يده اليسرى وكانت اليمنى مشغولة بتخفيف جسدها من عبء ثيابه، بعدها دار همس لا يسمع.

رغم رؤيتها الواضحة لكل مكونات الكادر السينمائى إلا أنها لم تسمع شيئا. منذ وطأت هذه المدينة وهى تشعر أن حاسة السمع لديها صارت أقوى الحواس. تجزم أنه صار بوسعها سماع خروشات الأوراق المتطايرة فى الشوارع الخلفية وبعض الخطوات المرتجفة لجنود المعسكرات الذين يهربون متسللين عبر خلاء المدينة وصمتها إلى الجانب الآخر. وصار بوسعها سماع أقدام العمال السودانيين الذين يعملون تحت إمرة الشركة الصينية المنفذة لمبانى ومرافق المدينة وهم يتسللون فى الليل لأداء أعمال إضافية دون أن يكتشف أمرهم المهندس الصينى القصير. كانت تراهم فى الليل مثل عمالقة يخشون فأراً وكانت تردد بينها وبين نفسها أن الأحلام الصغيرة بمقدورها أن تعبر الليل والشوارع والأدمغة.

بدا أن الشاب وفتاته يحتفيان بامتلاكهما لخلاء المدينة وطزاجة الصباح كما بدا أنهما لا يمتلكان إلا هذه السيارة الصغيرة.

قفز قطها الوحيد مثلها إلى جدار النافذة فحملته إلى المطبخ وفاض عطاؤها له بالطعام والشراب. حين عادت متلهفة أدركت أن خلاء المدينة وسكونها سيسمحان لها بكثير من الرؤية، فلا من سيارة تقطع الكادر أو تتابع الأحداث. تأرجحت خصلة شعر الفتاة فأزاحتها يد الشاب إلى الخلف فبدت مثل عصفورة تعبر الفراغ بين ظلال العمارات المترامية على زجاج السيارة مارّة إلى السماء ومرمى البصر.

لم يصلها أى صوت فكسرت حاجز اللغة وراحت تدقق النظر لإيماءات العيون وحركة الأيدى فى صعودها وهبوطها ودخولها وخروجها ثم انتفاضة الجسدين.. كانت تتعرف على مفردات لغة جديدة وقد بدت الفتاة أجمل كثيراً. توهج وجهها بحمرة الانتشاء وأسبلت عينيها بدلال أنثوى رقيق كان الشاب لا يزال يبالغ فى تخفيفها من عبء ثيابها مع كلمات غير مسموعة وفق سيناريو محكم. عاودها إحساسها السابق بأنها حقاً أمام فيلم سينمائى تعطل به شريط الصوت، وفى المقابل أطلق مقص الرقيب العنان لحصان الرغبة الجامح.

فى غمرة عناقهما أدركت ضيق المقعد الأمامى للسيارة وتمنت لو يحدث تصعيد فى المشاهد التالية، لو يتحول مقعد السيارة إلى سرير كما فى الأفلام الأجنبية، وتبدو السيارة مثل بيت صغير متنقل، تمارس فيه صنوف النشاط الإنسانى فيكون بمقدروهما أن يريا النهر ويتوغلا فى الصحراء وربما سافراً إلى أقصى الجنوب أو أقصى الشمال. إلا أن سيارة الشاب قديمة ومنهكة ولا تسمح بأكثر من ذلك.

مع الوقت أدركت أن شيش نافذتها يمنحها اقتراباً مريحاً من موقع الأحداث، حتى أنها بدت لنفسها مشاركة فيها على نحو ما وقد تسربت إليها مشاعر أشبه برفيف أجنحة العصافير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الشاب يحتضن فتاته فى عنف رقيق فبدا وكأنه فى محاولة لاعتصار آخر قطرات العطش لم يكن فى ميراثها شىء أشبه بذلك الذى تراه وتحسه، فلم يحتضنها رجل من قبل، حتى أبوها، لم تره مرة يقبل أمها أو يناديها باسمها وكذلك أخوتها. لم تسمع واحداً ينادى زوجته بصوت لين. ومع ذلك شعرت بمرارة الاكتفاء بالمشاهدة وتمنت لو تشاركهما فى تحريك الأحداث وتدفقها نحو مجراها الطبيعى، فودت لو تدعوهما إلى شقتها الصغيرة فى مدينة الخلاء والصمت هذه، فتفتح لهما قلبها وغرفة نومها التى لا تنام فيها خشية البرد الذى يتكاثف فى الزوايا وعلى الأرض وفوق الجدران.

اكتشفت أنها لا تزال فى ثياب النوم وقد أزف موعد الذهاب إلى العمل ومرت الساعة التى تجنيها يومياً للسير فوق القدمين، قاطعة الكسل والبرد وطريق الصحراء ومعسكرات الجيش للوصول إلى أقرب منطقة آهلة بالبشر ووسائل المواصلات. قررت الحصول على إذن بالتأخير هذا الصباح كما قررت حبس القط بالمطبخ خشية أن يفسد عليها بهجة المشاهدة.

كان الشاب قد حرر فتاته من أزرار بلوزتها فبدا نهداها مثل بلونتين نصف منتفختين. تذكرت أن لها مثلهما وأجمل، تخشى ضمورهما بسبب عدم الاستعمال. تقلصت ملامح الشاب فبدا مثل قرد يدعوها لعبث لذيذ.

بعد قليل كانا قد امتزجا ببعضهما ورأت بعينيها صعوبة التفرقة بين جسد الرجل وفتاته ثم تدافع إلى سطح ذاكرتها وجه جدها العجوز المتصابى حين كان يفرط فى الحديث عن اللحم ويصب فى آذان أخوتها الذكور كلمات كان يرددها فى زهو مهيب «أجمل متع الدنيا.. أكل اللحم وركوب اللحم و .....» اختفى وجه الشاب تماماً فى حضن فتاته وبدت يداها تتحركان فى بطء حميم على ظهره. كانت تمعن فى عناقه وتربت على ظهره بحنو بالغ. منظومة من العناق والقبل والتمازج اللذيذ يضيق بها مقعد سيارة صغيرة.

روادتها من جديد فكرة دعوتهما إلى غرفة نومها، قد تسهم فى فعل جميل لا تقدر عليه وعلّ أنفاسهما تسهم فى تبديد الصقيع الكامن فى الأرض والأركان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمعت صوتاً غريباً فتخليت أن شريط الصوت تم إصلاحه فجأة. إلا أن الصوت كان بعيداً على نحوما عن مسرح الأحداث. كان يشى بخطوات بطيئة منتظمة. قد تكون الطبيبة التى تسكن الطابق العلوى مع أمها العجوز. تجاوزت الأربعين وحد الابتسام. حين أحست ذات يوم بآلام تنهش صدرها أدركت أنها فرصة طيبة للتعارف، وأن بشراً مثلها فى هذه المدينة.

حكت الطبيبة أنها سافرت إلى الخليج ولم تكن تحصل على راتبها إلا عن طريق الكفيل. كابدت كثيراً من أجل الحصول على ثمن لهذه الجدران. يومها ربتت على كتفها وقالت وهى تومىء إلى أمها العجوز: «أن تكون معك أمك... هذا يكفى فى خلاء العالم» طمأنتها الطبيبة على صدرها مؤكدة لها أنها الغدد اللبنية التى تهتاج عند اقتراب موعد الدورة الشهرية.

يومها ضحكت ضحكة أمالت رأسها إلى الخلف وفكرت أن هياج الغدد اللبنية يجتاح نساء المدينة إلا واحدة. زوجة الملتحى. لم تر للآن وجهها فهى منقبة بالسواد من عاليها لسافلها. ثقبان، مدوران فوق

عينيها، تغطيهما بنظارة طبية لم تسمعها تلقى عليها بالتحية ذات مرة فهى فى نظرها امرأة وحيدة واحتمالات الفسق والمجون واردة فى كل وقت.

فى قرارة نفسها كانت تحسد المنقبة على سلامة غددها اللبنية، وتلك الرفاهية التى تتمتع بها، فهى تمتلك شغالة جميلة وأنيقة تطلق عليها «البيبى سيتر»، تجلس فى شمس الشرفة كل صباح لتقرأ صفحة الحوار القومى بجريدة الأهرام وترتدى «التى شيرت» عارية الذراعين والصدر وبنطولونات «الإستريتش» التى تجسم الساقين والأرداف، ثم تطلق شعرها للشمس والهواء كانت تدهش لذلك الكائن الجميل الذى يحرص الملتحى على اقتنائه إلى جانب المنقبة.

كان التمازج قد وصل أشده وهى ترى ورقة تقترب من بعيد تشى بصوت الخطوات البطيئة المنتظمة. لم تعد تعبأ بموعد عملها كما لم تعد تعبأ بوجه رئيسها القبيح الذى يغازل نساء الهيئة إلا هى. يمارس عليها فقط حضوره الوظيفى الثقيل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان النهار لا يزال بطزاجته وهى خلف شيش نافذتها تتابع وتشارك على نحو ما فى حدث جلل لم تشهده المدينة من قبل. شكرت الله أن الملتحى والمنقبة وبذورهما لا يزالون نائمين. كمّ الصخب الذى يثيرونه فى حركة دخولهم وخروجهم من العمارة لا يثيرها على الإطلاق. هم مجرد صوت يشرخ السكون الصارم والضارب فى المدينة إلا أنهم الآن فائضون تماماً عن الحاجة. تثيرها فقط تلك الرائحة الغريبة التى تتسرب من شقتهم كما يثيرها تبديد بذورهما لنباتات الظل المتراصة وفق نسق جمالى أمام باب الشقة. علمت من الطبيبة ساكنة الطابق العلوى أن الملتحى كان يعمل بإحدى إمارات الخليج لسنوات طويلة، أنجب فيها بذوره ثم عاد بحفنة من الدولارات ليودعها إحدى شركات توظيف الإسلام ويتعيشون من عائدها.

ضاق المقعد الأمامى بذلك التمازج والتماسك وربما التلاحم وهى تشعر بتوق بدا جلياً واضحاً فى علاقتها بالقط وجدار النافذة وشيشها المغلق.

قررت حقاً أن تفسح لهما حجرة نومها. علّ ذلك يسهم فى أن تبرأ من عقدتها الأخلاقية التى سكنتها منذ زمن فأصابتها بداء الشعور بالذنب لمجرد النظر إلى مقدمة بنطلون رجل. ولن تعجز عن تقديم أسانيدها الدفاعية فى مواجهة الملتحى والمنقبة وبذورهما.

فر القط مرة أخرى من المطبخ وراح يقعى على الأرض ويلعق مؤخرته. برز نتوؤه الصغير الضامر وامتد لعدة سنتيمترات. بدا أنه فى حالة تلذذ واضح واستبعدت فكرة أن يراها الملتحى والمنقبة وبذورهما حين رأت الشاب مصراً على الوصول إلى آخر قطعة من ثياب فتاته. اخترقت يده ذلك العمق البعيد فأحست بنصفها الأسفل وبشكل لا إرادى يتحرك حركات إنسيابية، وفكرتها تمارس إلحاحها الموغل فى سطوته على رأسها. رتبت حججا وأسانيد إذا ما رآها الملتحى وزوجته. علمت أنه كان يرص الشيشة للأمير فى إحدى إمارات الخليج ثم عاد والمنقبة بعد علمه باستغناء الأمير عن خدماته. يومها أشفقت عليهما من عبوسهما الدائم وجهامتهما المفرطة تذكرت أنها ضبطت نفسها ذات مساء بمحاولة لإرضائهما والتقرب إليهما فقامت بفتح الراديو كما يفعلان وتركته على محطة إذاعة القرآن الكريم. إلا أنهما ظلا غير عابئين بها، فقد راحا يبالغان فى إعادة تشطيب شقتهما بالسراميك والرخام وورق الحائط والموكيت والسجاجيد الفخمة والآير كونديشن. ظل الملتحى يوليها ظهره كلما رآها مستغفراً ومحوقلاً. ذات مرت فكرت أن تهجم عليه فتقبله فى فمه ثم تبصق على الأرض وسرعان ما تبخرت الفكرة لإحساسها بسذاجتها.

لكنها بعد ذلك قررت ألا تفتح الراديو على محطة القرآن الكريم إلا إذا شعرت بالرغبة فى ذلك.

تذكرت أنها رأت «البيبى سيتر» تدلى بسلة من القش لأحد العمال السودانيين الذين يعملون فى المدينة. كانت تمنحه عن طيب خاطر زجاجة ماء مثلج وثلاث تفاحات حمراوات. وكان العامل السودانى طويلاً عريضاً ممتلئاً بالفحولة. شرب الماء المثلج وأكل التفاحات ودخل شقة الملتحى.

تذكرت أنه غاب كثيراً ولم تره خارجاً كما لم تره بعد ذلك فى المدينة. كان الشاب وفتاته فى مشهد ختامى للبهجة وقد راحا يتعانقان ثم يبتسمان بعد قليل ماء القط مواءً. بصوت بلغ بها حدود الدهشة واكب ذلك صوت السيارة وهى تغادر المكان وهى تشعر بيديها تتوغل فى مناطق أخرى من جسدها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صفحاتٌ سريةٌ من كتاب الخلق

الصفحة الثانية

خلعتُ كلَّ المرايا من بيتى

كى لايُحدقِ فىَّ جنونى

هجرنى الجنونُ واختبأ

خلف زجاج السيارات المارقة.

يغمس آدمُ ريشتَه

فى محبرة حواء

وينسخ: جسديهما.

سوف تسمع جلبة صغيرة فى قفص الدجاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى الصباح .. ستجد بيضة لامعة

ووجه التراب مخدوشاً..

عشرات الآلاف من السنين ونحن مطمئنون

إلى أن خزائن الله مملوءة

لكننى .. ببيضة مقلية فى الصباح

تشبه شمساً أُجْهِضَتْ

داهمتْنى الفجيعةُ.

لقد دخلتْنى الحيةُ

وملأتْنى تماماً

لم تكن بكارتى إذن

وإنما بقايا جلدها

منذ أن عرفتُ السجائرَ

صارتْ الأشياءُ تبدو لى

دائماً فى دخان

صرت أُمْهِلُ عينىَّ

دقائق تِلوَ الأخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى ينقشع

وترتسم ملامحُها .. شيئاً فشيئاً.

يكفى أن تشعل عود ثقاب

كى تتيقن

أن أبواب الجحيم

ليست محكمة الإغلاق.

بغمزة خفيفة

تركتْ الشمس مقعدها للقمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت أتمشى

بين من أحببتُ، ومن أحبُ، ومن أنوى أن أحب

ولاأظن أن أحداً غيرى رآها وهى تعود

تلم مانسيتْه

من غرفة القمر..

عاد الملائكةُ..

بعد أن ظلوا طوال الليل

يحفرون قبراً طويلاً عميقاً

كى يسقط فيه البشر فى الصباح

ملاكٌ صغير فى آخر الصفوف

بحركة سريعة لم يلحظها أحد

فتح صنبورَ السماء.

يجبُ أن أنامَ الآن

أين سيذهبُ شيطانى إذن؟

أسيظل يتأرجح على أنفاسى

أم يمدد ساقيه على نظارة القراءة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يجب أن أنام الآن

وأن أترك شيطاناً

وحيداً وحراً

فى غرفتى.

اللعبـــة

غابت الشمس

الأبواب المفتوحة صارت مستطيلات سوداء ملتصقة بالحيطان. كنت واقفا وحدى فى الساحة الصغيرة التى تطل عليها البيوت القديمة. نادى المؤذن للصلاة. خف الرجال للجامع وغابوا فيه.

وقفت أوزع العساكر على النواصى ومفترق الطرق والكنيسة. كان هذا يومى الأول.. تركنى المأمور هنا.. قلت لنفسى:

ـ الناس طيبون والفتنة نار تحرق الجميع والسلطة فوق الناس سرت قليلا فى الشارع الطويل لأجل أن يرانى الناس. لم أر أحداً. ولم يقابلنى أحد. قال المأمور قبل أن يركب السيارة:

ـ حظر التجول بعد المغرب أو الاعتقال..

كنت أفكر فى قضاء الليل فى قرية عقاربها كالكف؛ والعشاء يصلونه فى البيوت.

الشارع الطويل أمام الساحة يفصل عزبة النصارى عن عزبة الإسلام. خلف ظهرى انتصبت شجرة

السنط، جذعها مائل على ترعة صغيرة ماؤها راكد ومتعفن. بعد الصلاة اختلط الغبار بالظلام الكثيف. مربعات الضوء الباهت شاحبة على الحيطان الواطئة.

قال نصيف:

ـ فى ظلام الساحة قُتل قلدس بعيار. ضربه عليان...

بيت عليان عن يمينى... وبيت قلدس عن يسارى... كانوا قد وضعوا جثة القتيل فى بئر أم السعد... وبعدها بأيام قتل عليان بعيار؛ ضربه باخوم...!.. وجدوا جثته فى بئر أم السعد...!

مازالت الندابات صوتهن مسموع فى بيت عليان. يلطمن وجوههن وينشدن:

عـــــينى عليـــــه لما وقع

والدم من جـــــرحـــــه نقع

يـــــوه

يـــــوه

يـــــوه

عـــــينى عليـــــه لما راح

والدم من جـــــرحـــــه ســـــاح

يـــــوه.. يـــــوه.. يـــــوه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت نغمات إنشادهن تتوافق مع اللطم الذى يضربنه على وجوههن.

قال نصيف:

ـ الرجال يتحاشون سماع هذا النواح...

اعتلى الشيخ مسعود المنبر فى الجامع القريب من بئر أم السعد وخطب وأشار إلى مكان البئر وقال فى يوم الجمعة:

ـ ياسكان القبور.. اشهدوا على ولاة الأمور..

•

فى يوم الأحد التالى ألقى القمص اثناثيوس الموعظة. قال وهو يشير إلى بئر أم السعد:

ـ طوبى لمن مات من أجل المسيح...

•

كنت أبحث عن مكان أنام فيه وأضع فيه الدفاتر والسلاحليك ومعدات العساكر وجهاز اللاسلكى.

قال نصيف:

ـ بيتى واسع ياباشا...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مضيت فى الظلام يتبعنى العساكر يحملون معداتهم. الغازات المسيلة للدموع..

قنابل الدخان.. العصى والدروع. دخلنا القاعة الكبيرة.. الضوء الشاحب ينزل من المصابيح المعلقة المضاءة بالكيروسين. أشار نصيف إلى باب مقفول ودفعه بقدمه فانفتح عن غرفة واسعة تغطى جوانبها مقاعد خشبية لها مساند وتتدلى على حوائطها ستائر مترية تغطى نوافذ مغلقة وباب يفصلها عن باقى المنزل الواسع قال:

ـ هذه حجرتك. أعرف أنها لا تليق.. لكن..!

وسكت، وكانت عيناه على الباب الفاصل بين الغرفة وباقى المنزل.

كنت أقوم بجولات فى الشوارع المظلمة فأرى خطوط الضوء واضحة من خلال فرج الأبواب والشبابيك. كان العساكر يصيحون طول الليل صياحهم المعهود لدى رؤية أى كائن من بعيد:

ـ قف من أنت ... تقدم ...

وعندما يكون الكائن آدميا يوسعونه ضربا ويحضرونه لمقر النقطة الجديد فى الساحة أمام منزل نصيف. ويضربونه أمامى أنا ونصيف والشاى فى أيدينا. كنت أتعجب من قدرة الآدمى على احتمال الضرب. صاح واحد منهم وقد أوجعه الضرب:

ـ ياكفرة...!

كدت أضحك. أمرتهم بكف الضرب..

●

فى الليل بعد أن ينام كل شىء أذهب للنوم فى الغرفة التى أعدها نصيف فى بيته.. لا يأتينى النوم إلا عندما ينطفىء المصباح.. وعندما ينطفىء المصباح تنبعث منه رائحة الكيروسين المحترق. يضيع النوم. تظل عيناى مفتوحتين. أذناى تلتقطان حركة أسنان الجرذان فى خشب المقاعد. كنت قد عرفت أنه حيث توجد فئران فلا توجد عقارب؛ فأطمئن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى محاولتى تعقب أصوات الجرذان سمعت صوت انسكاب الماء من إناء فى إناء. كان الصمت كثيفا بعد هدوء فوران الماء. جاء صوتها هامسا بأغنية لم أفهمها. سحبت الستارة عن النافذة. وضعت عينى على الفتحة بين دفتى النافذة فرأيتها عارية تماما فى طشت وترش الماء على جسدها. ظلت عيناى على الفتحة حتى جففت جسدها واستدارت فى ضوء المصباح تنظر فى المرآة إلى عريها ثم صعدت على سرير واسع.

كان نصيف فى جانب منه..

وفى الصباح تأملت نصيف وجذعه المنحنى. لم أكن قد أدركت مدى كهولته. كدت أن أسأله:

ـ هل أنت متزوج؟

لكن السؤال وقف عند حلقى.

قلت له:

ـ أتلعب طاولة..؟

ضحك عن فم مظلم وقال:

ـ من يغلب الحكومة؟

•

جاء عبد السميع العمدة وضابط المباحث ونصيف وجهزت مائدة الطاولة فى بيت العمدة.. لعبنا. كنت أرقب نصيف. كان يقظا وعيناه متنمرتين وكان من الصعب التغلب عليه. قال العمدة:

ـ هو عنيد.. وكان ينظر إلى نصيف بغيظ.

وكنت أتعجب من القرية التى أُكرِهَت على النوم تحت تهديد السلاح وحظر التجول بعد الغروب؛ وفيها شيخ وقس وعمدة ونصيف والمرأة التى رأيتها.

تركتهم يلعبون وذهبت إلى حجرتى وكان الضوء المنبعث من فتحات النافذة مضيئا وهى تتأهب لرش الماء على جسدها. طرقت النافذة...!

جفلت فى أول الأمر وسترت مابين فخذيها بكفيها.

طرقت النافذة مرة ثانية. ركزت عينيها على النافذة الفاصلة بينى وبينها.

أشارت بأصبعها الوسطى؛ ابتسمت للنافذة وراحت تستعرض جسدها أمام عينى الملتصقة بالفتحة. أخرجت لسانها الأحمر.

أمسكت خشب النافذة المغلقة وقالت:

ـ لف من الباب..

وفتحت لى.. رقصت عارية و..

قلت لها:

ـ خائف..!

ـ من ماذا...؟

ـ الأمن مستتب. والهدوء شمل القرية وسنغادرها فى الصباح.

ضربت صدرها بيدها وقالت:

ـ وأنا....؟!

قلت لها:

ـ لا أعرف..

قالت وهى تجز على أسنانها:

ـ لن تذهب من هنا..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاء من يخبرنى أن عبد السميع وجدوه مقتولا...

بعدها بساعة واحدة جاء من يخبرنى أن نصيف وجدوه فى بئر أم السعد فاقدا النطق.

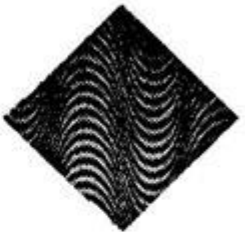
فى يوم الجمعه التالى اعتلى الشيخ مسعود منبر الجامع القريب من بئر أم السعد وخطب وأشار إلى مكان البئر وقال:

ـ هذا ما انتهت إليه الأمور... ياولاة الأمور.

فى يوم الأحد الذى يليه ألقى القمص اثناسيوس الموعظة وقال:

ـ طوبى لمن مات من أجل المسيح.

أرسلت للمركز والمديرية أطلب تعزيز القوات..!!



ندف الثلج

ندف الثلج أم أنّها
تحايا وداع الشموس
ترملّها الأرض غرباً وشرقا
وتُلبسها كفناً من جليد
وتدفنها فى ثياب العروس؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ندف الثلج أمْ
تحايا وداعْ
لقافلةٍ لم تمر
وقافلةٍ رحلت
وقافلةٍ كُفنّت فى الشراع

ندفُ الثلج أم يا ترى
تحايا
عزفنَ على أرغنٍ ميتٍ
فى قلوب الصبايا؟
ندفُ الثلج هذى؟

الأجنة والذئاب

إلى بلاليع المدينة انتهت أجنتى .. كرة حمراء ملتف بها عروق كثيرة ، ألم فظيع أسفل بطنى وظهرى وخدر فى أرجلى ... بعدها انهال نزف الدماء ، وسار عابراً مجارى المدينة إلى البحر .. حيث اتحد بالأسماك هناك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عقمنا كان مقصوداً ، لكن أحداً لا يدرى غيرنا نحن الإثنين ، لذا لاكته ألسنة العجائز كثيراً ، وحدثتنى غمزاً ولمزاً والدة زوجى وأختاه ..

دهشتنا كانت كبيرة بهذا الحمل ، الذى جاء رغم حذرنا ... حاول أن يفرح وحاولت ... قلت لنفسى أحدثها . ها سيأتى طفل من بطنى ، يشرب من دمى تسعة أشهر ، يمنحنى أعظم لقب عندما يصرخ خارجاً ...

هادنت نفسى وقلت لها :ـ لابد سيأتى طفل جميل .. استمتع به قاصة لحكايات الأطفال ... أرقصه... أناغيه ... وكما كنت أفعل مع أطفال الحارة ، أجمع معه الكلمات الجميلة ... فنكون جملة ، نربطها بجملة أخرى ، ثم نصوغها أغنية نغنيها ، للمطر والشجر .. للعصافير والحمام ... وللسمك بالأنهار ...

كنت أقول لنفسى أشياء كثيرة ، لكنى أعجب من هذا الحمل كيف حدث ... ولهذه البذرة كيف علقت

برحمى ، وليس أوانها أبدًا ... أى الحكايات سأحكيها ... «آه يا صغيرى لو كنت أنثى ...» كيف سأجيبك على آلاف الكيفات ..

كان رأسه للأرض ... يلملم صدغيه ويتمتم .. «آه لو كان ذكرًا ، كيف أشرح له أنى غير مسئول عن الحروب ولا لى ذنب بتجويع الأطفال ومرضهم .. ولا أعرف شيئًا عن الصلح مع إسرائيل ، كيف سأقول له ، إننى أسير مع القطيع لا أرى ، لا أسمع ولا ... ، ولا أتكلم .

حاولت جهدى أن أفرح بأنوثتى والبذرة التى تستقر فى رحمى ... لايهمنى ماذا سأجيبه ولا عن ماذا سيسأل .. ولكنى سأزين له سريره بكل ما أملك من تطريز ، سأطرز له فراشات ملونة وبالونات ونجومًا وعصافير .. عندما يبدأ يلملم الحروف ، سأحكى له الحكايات الجميلة لن أحكى له قصة الذئاب وكلاب المدن ... لا سأمحو تلك الحكاية من عقلى .. حكاية الكلاب التى آمنت للذئب فسلمته مفاتيح المدن ... فلم تكتف الذئاب أبدًا بأكل لحوم الأطفال ، مشوية بالقنابل أو مريضة بالجوع ونقص الأدوية ...

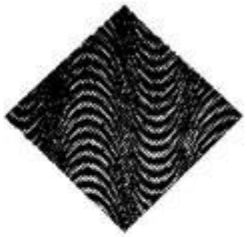
ياصداعى ، كيف تلح علىّ هذه القصة ... يا ويلتى ، ماذا أقول له ... أى حكاية سأقصها عليه كل مساء ، قبل أن يقبل النوم عينيه ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف سأخبره أن الموت والذئاب صنوان وأن الطاعون آت لا محالة ...

كان زوجى يهذى ، وفى داخلى تحتدم آلاف الصور ، تتصارع وتحاول الأنثى أن تنتصر ... أنام لاأدرى كيف!! .. كابوس يجثم على قلبى .. كل ذئاب العالم تمد لى أنيابها ... تحيط بى ... ثم أصحو .. ألم شديد أسفل صهرى وبطنى وخدر قوى فى ساقى ، ثم كرة حمراء بعروق كثيرة تنحدر لمجارى المدينة.. إلى البحر ... تتحلل وتذوب وتشرب البحر ويشربها ..

(الدمام)



تغزلين سماء لقلبى

إلى الصديق الشاعر/ عاشور الطوبى

١

أصفصافةٌ أم عرينٌ
فؤادى؟
ربيعٌ على الدربِ أمْ مقبره؟
على وردةٍ يُسرجون العواصفَ
أم يصلبون البوادى
على جوهره؟
أعرِّشُ فى الظَّلِّ
أم أرتدى
مجمره؟

٢

وكيف أمدُّ يدىَّ وأُرجِعُ كفَّىَ
خاويتين من المرمر المشرئبِّ
نهارًا فتيًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونفرةَ نهدٍ أقضَّ ربيعُ الصبًا
جذوةَ الوردِ فيه وفيًا
وأضرمَ فى مهجتينا الحُمَيَّا؟

٣ وللقُبلةِ المنحنى خَصرُها
قوسُ غيمٍ على شفتيًا
فكاكٌ من الضّوءِ والنسوةِ الذّائباتِ وداعاً وحزناً عليًا؟

٤ أُرَتِّبُ أضلاعَ أغنيتى خيمةً
لاقتناصِ السرابِ الذى كنتُهُ
قبلَ أن ينحنى للكهوفِ التى لمتْ وهجَ مَنْ صرتُهُ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥ تاهَ فى ضفّتىّ ضرامُكِ
أستلُّهُ من رحيقِ النواقيسِ
تنقرُ شبّاكَ سجنى طويلا
وأسندُ رأسى على وترٍ سكنته الزوابعُ
جيلاً فجيلا..

٦ أراكِ على زبدِ النّخلِ
والصبحُ ينزف أُضمومةً من نحاسٍ على كَبِدى
بينَ ينبجسُ الشوقُ زوبعةً
فى يدى

٧ كيف لى أنْ أُروِّضَ انشودةً من بروقٍ
وأُغمدَ فى فُلَّةِ الصَّمتِ جرحَ لهـاتى
ومشكاةَ روحى -
وأنتِ التى تسكبينَ ضياءَ الفلاةِ على رمدى!

٨ صنَّفتكِ الفراشةُ سيفاً على عُنُقِ الظِّلِّ
مـا بـينَ بـابِ السـؤالِ ومـرمـدةِ الوقـتِ،
تحتَ المغَمَّدِ بالموج
يُخفِي السنابلَ حيناً
وحيناً يَدَهْ

٩ أين مَثْوى الظُّنونِ، وأين الأمانُ،
وأين المِجَنُّ بوجهيهِ -
هل غيمةٌ ترتضى أن تزيحَ الغبارَ قليلا؟
وهل غيمةٌ عرسُها قادمٌ
كى يرشَّ العوانسَ بالزَّعترِ الجبلىِّ ضحى
ثم يبكى أصيلا

١٠ متى سفُنى العاثِراتُ تتيحُ لها ظلماتُ المتاهةِ
أن تتوضأ بالرملِ خلفَ العواصفِ
أو تستردَّ عباءَتها
كى أُدَثِّرَ روحى من زمهرير الأرق؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١١ دوَّختنى المرايا التى
من خيوطِ العناكبِ والوعدِ
تنسجُ أُرجوحةً للحبقْ..

١٢ للنّدى فى الموانئِ وَخْزُ الفِراقِ
وفَوْحُ خُزامى المطرْ
للنّدى واصطحابكِ من ياسمين الخطر

١٣ أنيخوا نسورَكُمُ فى ضبابِ الشّتاء ـ
رميمٌ نـداءُ الدُّفوفِ المُطلُّ من الكأسِ!
أىُّ الخُرافاتِ أدنى إلى القلبِ هذا الصّباح :
رحيلى مع اليأسِ،
أَمْ غفوةُ الكستناءِ بعينيكِ؟

١٤ لم تجيئى غداً أو تَبُلّى انتظارى
بوعدٍ جديدْ ـ
بماذا أصابَكِ أمسِ اشتعالُ الجليدْ؟..

١٥ تَرَجَّلَ من هجرِهِ الرَّوضُ
وارتابَ فى نسكِهِ الأقحوانُ :
هجيرُكِ لم يَخْبُ من شجرِ الرُّوحِ
ها شذراتُ الكلام العصىِّ
تُشَمِّرُ عن مطلعِ النورِ..... آه!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٦ يريدون أن أصِفَ النهرَ فى نای خصرك
أن أرتمى فى شِباك الغيومِ
وأنتِ هنا تغزلين سماءً لقلبى...

١٧ هِبينى الهواءَ الذى أثقلَتْهُ الوعودُ
وأحيا على دربنا الجُلَّنار..
كلِينى لريحانةٍ فى مزاميرِ فيروز -
هاوتراً وتراً أهطلُ الآنَ مُحتفياً بالبللْ..

١٨ أرومُ معانقةَ الريح
تأتى بكِ الآن إذا أرتقى درجاتِ الصِّراطِ -
فأين الشفيعُ
ليسندَ نومى الذى تتصدَّع أركانُهُ
حجراً حجرا،
فى امِّحاءِ نبيذٍ من القلبِ :
كفَّتْ عن الانشطارِ البراعمُ
أم خطفتنى السَّماءُ التى بينَ نهديكِ
مفروشةٌ بالقمرْ؟

١٩ ... وتلك التَّخاريمُ فى صبوة الفجر
ينسَلُّ منها الحمامُ الرَّمادىُّ -
هل غطَّ فى الغيمِ ريشَ جناحيهِ
أم ذا مآلُ البياضْ؟...

٢٠ أستهلُّ المدى رافعاً بيرقى الأرجوانىَّ
محتدِماً بالرعودِ
وأنشرُ ترياقَ داليةِ الصبحِ أوسمةً :
للروابى التى تجعلُ الظَّبىَ ندَّ الفهودِ
لهذى النُّمورِ التى تتملَّى حنين! الطُّغاةِ إلى الموتِ
قانعةً بالنَّظَرْ..
فاجعٌ دمُ هذى الظباءِ الذى
يُهرَقُ الآنْ..

٢١ أنِلنى - إلهى - مزيداً من النَّارِ،
حشوَ الوريدِ من الصَّبر
(لا أشتهى البيلسانَ الحَيىَّ
ولا مقلتَىْ باشقٍ فى الأعالى!)
وهَبنى - إلهى - رُقادًا قليلا
أنادمُ إبَّانَهُ شوكَ هذا الظلامِ
وأنهضُ :
أضرمُ فيه
فتيلا...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هواجس متباينة

« على قلق كأن الريح تحتى»
المتنبئ

حدق فى الفراغ أمامه «الجواكيت» العسكرية تطغى على المكان .. روسية ألمانية .. كورية... الخ.

الصخب السائد لم يسلب ما يدور فى الرءوس.. كل يحدق فى فراغ. كهل يتهجى فى صحيفة يومية - هى الوحيدة فى البلاد - بصعوبة أو ضحتها عضلات وجهه التى تنكمش وتنبسط:

«الاحتفال بيوم الطفل العالمى»

«مستقبل أطفالنا هاجسنا الأكبر»

•

معاكسات الوكيل بشأن المصروف الأسبوعى.

«بنى عامراوى» [١] شنو، أنت واضح عليك «خاساوى» [٢] وكمان حبيشى !! مدير المدرسة الطيب الذى يدفع مصاريف البعض منا من جيبه، وأشياء كثيرة كادت أن تغيب تحتشد الآن خلف نافذة الذاكرة. تتزاحم لتقف فى ساحة الضوء.

«تعال نتخبى من درب الأعمار....»

يأتيه صوت فيروز بعيداً وعميقا لكن صبوحاً وصافياً.

انتبه إليها كانت ترنو إليه بصفاء وعذوبة أربكته.. وجهها أخذ ملامح الطفلة التى تحلم فى داخلها.

هذا النقاء لا يناسب هذا المكان .. ولكن !!.

تشاغل عنها.. إلا أن نظراتها كانت تخترق جلده وتؤجج الفزع فى داخله.

إنهم جربوا أخيرا تخريبنا من الداخل !!.

دخل عشرات الحانات لمتعة السُكر الحر.

كرنفال الشارع .. الأزياء المتناقضة، الخاكى الذى يحمل غبار المعركة بجانب «بيير كاروان».

«مستقبل أطفالنا هاجسنا الأكبر»!!

«شو يارفاق ـ قالها بتهكم واضح ـ امبارح صوتكم طالع للشارع.. باين النقاش كان حامى وماقدرتوا تبردوه» وأردف «تعال عمو هدول ما بشبعوا نقاش .. بعدين هدول ما مظبوطين معنا فكيف معكم !!!.

مدَّ لى أبو عبد الله سيجارة الصباح، واستدرك:

«لا تزعل منهم وشوف دراستك أحسن»

«ممنونك ابو عبد الله».

كان الدخان مسرا، وزاد من جوعى وزاد ثقل رأسى الذى خيل لى أنه سيسقط من بين كتفى.

(شباط مالو رباط) [٣]

زخات المطر تتحول إلى ثلج «الزقاق المؤدى إلى شارع اليرموك بدا لى عدواً، والأبواب الواطئة الموصدة قاسية فى مظهرها. بدا لى أنه أطول مشوار مشيته، لكنه لم يكن أطول من الطريق الذى سرت فيه خلف جثمان (عمار).

رائحة النعاس تملأ سيارة الخدمة الصغيرة.

خلوّ الشارع من المارة أربك أيام الأسبوع فى ذهنى... هممت بالسؤال، لكنى تراجعت.

(حركة «أمل» تواصل حصارها للمخيمات الفلسطينية فى جنوب لبنان، والسكان هناك يطلبون فتوى دينية من أجل أكل لحوم الميتة...)

صوت المذيع كان رخواً وحيادياً ومقززاً.

●

دقات الكاتدرائية تعلن الرابعة والربع... رخاء السماء والمطر الناعم رغم ابتلاله أغراه بالمزيد من البيرة.

داهمته رائحة الأنثى، طعم القبلة الأولى فى صباح دمشقى بعيد .. بعيد.

الطريق يتسلق بالتواء خفيف الرابية يمتدُّ أملس كلسان لعوب.

بضعة أخيلة لرؤوس تتراقص من وراء الحاجز الزجاجى فى كافتيريا «طرحى» التى تطل على المدينة، لاحظ لأول مرة أن أسطح البنايات لم تمتلئ بعد بغابات اتشينات التلفزة!!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المدينة هاجعة... أسطح المنازل الزنكية المغسولة ذكرته بأغنيات «الشوام»... أسطح المنازل تحمل دائماً حنيناً دفينا لزمن بعيد لحبيب هاجر ولم يعد.

يغوص فى رائحة فجر المدينة فى (مثل هذا «الصباح» تحسّ إنك تستطيع أن ترتقى إلى السماء على سلم من حبال) [٤] تأبط روحه وسار وئيداً.

أنعشته زجاجة البيرة.. سريان السائل السحرى يكنس الأيام المالحة والعدوّة.. مدن السخام، حانات الأمن المزيف، وزجاج الفرع المغلف كما كان يسميها صديق قديم... جواز السفر المزور.. رعب المطارات البعيدة.. لوارى الترحيل «الكشات».

المدينة تصحو بتكاسل، تتمطى باسترخاء.

اقتحمته دقات ناقوس الكاتدرائية معلنة السابعة.

كانت يده تداعب زجاجة البيرة التى تتسلل برودتها إلى داخله، وبصره يتخلل الضباب الفضى الشفيف مع الضوء غازياً شوارع المدينة.

شرب آخر رشفة من البيرة، وطلب زجاجة ثانيه وغامر بالسؤال

لمن ستكون هذه المدينه؟!!

أسمرة

١٦ يونيو ١٩٩٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ بنى عامر : قبائل حدودية بين أرتريا والسودان.

٢ ـ خاساوى: مفردة لا أصل لها يعبِّر بها اللاجئ الأرترى فى السودان.

٣ ـ شياط مالو رباط : مثل شعبى سورى.

٤ ـ الطيب صالح فى موسم الهجرة (بتصرف).

شاكر خصباك

الجـــــــدار

مسرحية فى تسع لوحات

يرتفع الستار عن مسكنين متجاورين يفصل بينهما جدار واطئ. يشتمل كل مسكن على غرفة واسعة للمعيشة ملحق بها مطبخ ويتفرع منها ممر يؤدى إلى داخل المسكن. فى مقدمة المسكنين سياج واطئ يفصل بين حديقتين اماميتين. اثاث كل من الغرفتين بسيط للغاية.

شخوص المسرحية هما «س» و «ص»، ويجرى الحوار بينهما دائماً فى الحديقتين الأماميتين.

س: (يحادث ص من وراء سياج الحديقة الأمامية) لكنك ياأخى ص لم تحدثنى عن هذه الشتلة النادرة.

ص: ألم أفعل؟! كنت أحسب أننى حدثتك عنها، أنا أسف.

س: لو كنت فعلت لاشتريت لى واحدة منها.

ص: أصارحك يا أخى س أننى لم أكن أتصور أن زهرها بهذا الجمال. حسبت البائع مبالغاً فى وصفه. وفى هذا الصباح تفتحت الزهرة الأولى فإذا هى تفوق وصف البائع.

س: إنن فقد فاتنى شراء هذه النبتة. سأحاول البحث عنها.

ص: لا داعى لأن تتعب نفسك. إنها أنبتت فرعين وسأهديك أحدهما.

س: شكراً جزيلاً وأنا بدورى سأهديك شتلتين من شتلات الروز الأسود.

ص: هذا خبر سارّ، فالحقيقة أننى لم أعثر عليه فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«المشاتل» حتى الآن. لكن شتلة واحد تكفيني يا أخى س.

س: لقد طرحت الشتلة الأصلية أربعة فروع لك اثنان منها ولى اثنان.

ص: أشكرك .. الحقيقة أنك كنت محظوظا إذ عثرت عليه ظللت شهوراً أبحث عن الروز الأسود بلا جدوى.

س: من النادر أن تظهر شتلاته فى «المشاتل»، وحينما تعرض تتخاطفها الأيدى.

ص: أنت أثريت حديقتك بالشتلات النادرة يا أخى س. حديقتك صارت متميزة فعلاً.

س: وهل حديقتك أقلّ تميّزاً؟! كلما تجولت فيها امتلأت نفسى نشوة.

ص: لكنها ليست كحديقتك على أية حال.

س: لا تغمط حقّ حديقتك يا أخى ص فهى لا تقلّ عنها روعة إن لم تفقها. (بعد لحظة) على فكرة.. قطفت لك اليوم باقة من أزهارى النادرة. (يسارع إلى غرفة المعيشة ويعود حاملاً باقة يقدّمها إلى ص).

ص: أشكرك يا أخى س. إنها فى غاية الروعة.. أنا أيضا هيأت لك باقة من أزهارى النادرة. (يختفى فى غرفة المعيشة ثم يعود بباقة يقدمها إلى س).

س: ما أجملها من باقة! ستزهو بها غرفتى. (بعد لحظة) حقاً إن حديقتنا تكافئاننا على ما نبذل من جهد فى العناية بهما.

ص: فعلاً فالوقت الذى نبذله فى رعايتهما لا يذهب هدرا. وبالمناسبة فإننى أكرر لك شكرى على مابذلته من وقت فى معاونتى فى أعمال الحديقة فى الأسبوع الماضى.

س: لا شكر على الواجب يا أخى ص. وهل نسيت ماذا فعلت أنت لحديقتى قبل أسبوعين؟!

ص: لم أفعل سوى الواجب.

س: (بعد لحظة وهو ينظر فى ساعته فى اهتمام) سيحين موعد النشرة الإخبارية بعد عشر دقائق.

ص: (وهو يعاين ساعته) فعلا، وعلينا أن نستعد لذلك.

س: أتوقع أن نسمع آخر أنباء الثورة فى عمارستان.

ص: فعلا. فأنباء ثورة عمارستان تتصدر الأخبار عادة.

س: لقد سمعت أخبار الساعة الرابعة والغموض مازال يكتنف الموقف.

ص: قلبى مع شعب عمارستان الذى عانى طويلاً من الاضطهاد.

س: قلوبنا جميعاً معه.

ص: أتعتقد يا أخى س أنه سينتصر فى النهاية؟

س: ليس لنا إلاّ أن ندعو له بالنصر. كان الله فى عونه فليس الأمر سهلاً عليه.

ص: فعلاً، فهو يواجه قوّة جبارة طاغية.

س: قوّة طاغية حقاً لا ترعى لحقوق الإنسان ذمّة.

ص: إن أمثال تلك الأنظمة المستبدة لا يهمّها سوى مصالحها الأنانية وبالتالى فهى مستعدة لممارسة أعتى أساليب البطش للحفاظ على سلطتها.

س: كان الله فى عون هذه الشعوب المسكينة التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تناضل لتحقيق إنسانيتها.

ص: لكنها ستفوز حتماً على القوى الباغية فلن يصحّ فى النهاية إلاّ الصحيح.

س: هذا أمر لا ريب فيه. (وهو ينظر فى ساعته) حانت أخبار الساعة السادسة.

ص: (وهو ينظر فى ساعته) فعلا. لعلنا نسمع أخباراً طيبة عن ثورة عمارستان.

س: أرجو ذلك.

(يسرع س و ص إلى داخل مسكنيهما وينكبّان على مذياعين صغيرين. يرتفع صوت المذياعين بأخبار العالم. س و ص ينصتان إلى الأخبار باهتمام شديد يخفت النور تدريجياً حتى يسود الظلام).

اللوحة الثانية

(يسطع النور فيظهر المسكنان على حالهما فى اللوحة الأولى، لكن شيئا من الإهمال يبدو على الحديقتين الاماميتين. يقبل س من الجهة اليمنى من المسرح و ص من الجهة اليسرى ويلتقيان عند مدخلى مسكنيهما).

س: مساء الخير يا صديقى ص .. عساك أمضيت يوماً سعيداً.

ص: كان يوماً رائعاً يا صديقى س. بعد أن فرغت من عملى قصدت الغابة وأمضيت فيها بقية يومى.

س: أنا أيضاً فعلت الشىء نفسه. أتعلم يا صديقى ص؟! فى كل مرة أكتشف شيئاً جديداً فى هذه الغابة.

ص: وهذا ما يحدث لى أنا أيضاً، وقفت اليوم وقتاً طويلا أتأمل الشجرة العملاقة. خيّل إلى أن أغصانها تحضن بعضها بعضاً فى محبّة بالغة.

س: وهل لا حظت كيف تبدو قمّة الشجرة وكأنها رأس أمّ رءوم تنحنى على أطفالها فى حنو فيّاض؟!

ص: لاحظت ذلك فعلا.. إنها أوحت لى بنفس الخاطرة.. إنها شجرة جميلة للغاية.

س: وماذا عن الأشجار الأخرى؟! يجب ألاّ نغمطها حقّها من الجمال.

ص: هذا صحيح، خصوصاً أشجار السيسلبينيا. إن أوراقها الشديدة الخضرة وأزهارها الفاقعة الصفرة تجعلها ذات جمال لا يُبارى.

س: وماذا عن أشجار الكاسيا نيدوزا؟! ماذا عن هذه الأشجار الساحرة المثقلة بالزهور الحمراء؟! أظنك لا تنكر بأنها منافسة خطيرة لأشجار السيسلبينيا فى سحرها وفتنتها.

ص: الحقيقة أن الغابة بكليتّها تفيض بالسحر والجمال.

س: من الغريب أن يفوت على بعض الناس الاستمتاع بهذا الجمال.

ص: هؤلاء مساكين وهم جديرون بالرثاء!

س: وهل لا حظت يا صديقى ص أن طائر البوبولنك قد عاد إلى الظهور؟!

ص: فعلا. إنه الربيع، وهو دائماً يظهر فى الغابة وقت الربيع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

س: أصبحت الغابة فى هذه الأيام تصدح بأغاريد الطيور..!

ص: صارت الطيور تؤلف أوركسترا كاملة!

س: (بعد لحظة، وهو يشير إلى كتب يتابطها ص) وماذا تحمل فى يمينك؟! هل هى كتب جديدة؟!

ص: أنت ذكّرتنى.. كدت أنسى. إنها نسخ من الديوان الأخير لشاعرنا المحبوب. رأيته فى مكتبة دار السلام فاشتريت نسخة لى وأخرى لك. (يناوله الكتاب)

س: (وهو يتصفحه بسرور) شكراً جزيلا يا صديقى ص. كنت أنتظر بلهفة صدور هذا الديوان منذ أن قرأت فى الصحف إعلاناً عن قرب صدوره.

ص: لذلك بادرت بشراء هذه النسخة لك.

س: شكراً جزيلا. (وهو يقلّبه) سأمضى بصحبته ليلة ممتعة.

ص: وأنا كذلك.

س: (فى سرور) حقّا؟!

ص: بالتأكيد.. وأنا أدين لك بهذه المتعة الروحية، فلولاك ما عرفت هذا الشاعر على حقيقته. صرت من أشد المعجبين به.

س: هذا أمر يسرّنى. كنت واثقا أنك ستشاركنى الإعجاب به إذا ما تمعنت فى شعره.

ص: فعلا، كلما تأمّل المرء فى شعره تكشفت له معان جديدة.

س: إنه يتمتع بحسّ إنسانىّ رفيع حقاً، وإن شعره ليزخر بالعواطف الإنسانية الراقية.

ص: فعلاً. وإن أمثال شاعرنا هذا ليضفون على الحياة جمالاً إضافيا ويرتفعون بها إلى معان سامية تنأى بها عن ماديّات الحياة اليومية.

س: شكراً على هذه الهدية القيمّة يا أخى ص.

ص: لا شكر على الواجب.. ليلتك سعيدة.

س: ليلتك هانئة.

(يدخل س و ص إلى مسكنيهما. وبعد أن يختفيا فى داخل المسكنين يظهران ثانية بعد حين وقد ارتديا ثياب البيت. يختار كل منها مقعداً مريحا وينصرف إلى القراءة فى ديوان الشعر بصوت مرتفع. يعيدان قراءة بعض المقاطع الشعرية وهما يهزّان رأسيهما إعجاباً وتأمّلا. يخفت النور تدريجياً حتى يسود الظلام).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللوحة الثالثة

(يسطع النور فيكون الجدار بين المسكنين قد ارتفع قليلا وأضيفت قطع جديدة إلى أثاث الغرفتين)

يقبل س من الجهة اليمنى و ص من الجهة اليسرى وكلّ منهما يحمل كيسا ينوء بثقله)

س: (بلهجة متعبة نوعا ما) مساء الخير يا عزيزى ص.

ص: (بلهجة مرهقة) مساء النور يا عزيزى س.

س: كيف حالك؟! منذ مدّة لم أرك.

ص: وأنا كنت أقول لنفسى ذلك.. وأنت كيف حالك؟

س: (وهو يبتسم بتعب) أعترف لك بأننى مرهق.. ساعات

عملى ازدادت ولا أكاد أنتهى من العمل إلاّ أواخر النهار.

ص: (بلهجة متعبة) وهذا حالى نفسه .. وقد حرمت من نزهات الغابة اليومية. لم يعد وقتى يتسّع لها.

س: وأين الوقت الفائض الذى يمكن أن ينفقه المرء فى الغابة؟ (بعد لحظة) ولكن أفلا ترى ياعزيزى ص أن تمضية الساعات الطويلة فى الغابة مضيعة للوقت؟! أعنى أن الوقت أثمن من أن يُهدر فى التبطل والكسل.

ص: (وهو يضحك ضحكة قصيرة) وهذا ما أقوله لنفسى. فمنذ أن تغيرّ برنامج عملى وزادت ساعاته تضاعف دخلى تقريباً.

س: (وهو يضحك) حقاً إن من السخف أن ينفق المرء وقته متجولاً فى الغابة بدلاً من أن يستثمره استثماراً نافعاً لا لشىء إلا لكى يتأمل الأشجار ويستمع إلى تغريد الطيور.

ص: فعلاً، الوقت من ذهب ولا يمكن أن نحيله إلى تراب.

س: (وهو ينظر إلى الكيس الذى يحمله ص) وماذا تحمل فى هذا الكيس؟!

ص: كل ما تشتهيه النفس.. لحوم متنوعة وما لذّ وطاب من خضار وفواكه.

س: وهل لاحظت أن سمك الحفش قد ظهر لأول مرة فى السوق؟!

ص: طبعاً، لم يفتنى ذلك. (يفتش فى كيسه ويُخرج لفافة يُريها لـ «س») وقد اشتريت لى سمكة محترمة منه

(وهو يبتسم ابتسامة عريضة) الله يرحم أيام زمان! لقد سألت البائع عنه مرة فنظر إلى فى استخفاف وقال: هذا ليس أكلك أيها السيد!

س: (وهو يضحك) حقاً!! كنّا نستمتع برؤيته فى واجهة الحوانيت فحسب.

ص: أصارحك يا عزيزى س أننى كنت أنوى مفاجأتك بطبق من الحفش المشوى.

س: شكراً جزيلاً ياعزيزى ص.. ما زال طعم طبقك المتميز فى فمى رغم انقضاء أسبوعين. (وهو يفتش فى كيسه ويخرج لفافة صغيرة) وعلى كل حال أنا أيضاً اشتريت لى سمكة منه.

ص: (وهو ينظر إليها باستصغار) لا بأس بحجمها فثمنها غال جداً .

س: (بتأثر) لا تظن أننى بخلت بشراء سمكة أكبر. كل ما هنالك أنها كانت أخر سمكة فى الحانوت. أنا لا يهمنى الثمن.

ص: طبعا. طبعا. يجب ألا يكون الثمن هو المهم. ليكن الثمن ما يكون. لماذا وُجدت النقود إذن؟! المهم أن نملأ بطوننا بأطايب الطعام. فما قيمة الحياة إن لم تمتلىء البطن بما لذّ وطاب؟

س: صدقت يا عزيزى ص، فما الإنسان سوى حيوان ناطق آكل.

ص: (وهو يشير إلى كتاب يتابطه س) وماهذا الكتاب الذى تتأبطه؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

س: إنه كتاب «قوانين المجتمع».

ص: (وهو يتناول منه الكتاب باهتمام ويتصفحه) لقد كنت أبحث عن هذا الكتاب من وقت طويل فطبعته الأولى نفدت من زمن بعيد.

س: هذا صحيح. وهذه طبعة جديدة له.

ص: وفى أىّ مكتبة وجدته؟

س: فى مكتبة الهلال.

ص: (وهو يعيد إليه الكتاب) سأمر غداً على مكتبة الهلال. إذن لأشترى نسختى قبل أن يختفى من السوق.

س: حسناً تفعل. فالأفضل أن تبادر إلى شراء نسختك فكتب هذا العالم الجليل سرعان ما تختفى من السوق.

ص: إننى قرأت كتبه أكثر من مرة، وبالسداد أراه وعمقها!

س: إنه من أشد المتحمسين لتطبيق قوانين العدالة الإجتماعية وتوفير فرص الرفاه للجميع.

ص: أراهن أنك ستقضى مع الكتاب ليلة ممتعة.

س: أنا متشوق لذلك.. تصبح على خير.

ص: وأنت من أهل الخير.

(يختفى س و ص داخل مسكنيهما ثم يظهران ثانية، وقد غيّرا ملابسهما. ينكبّ كل منهما على كتاب ويستغرقان فى القراءة، يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة الرابعة

(يسطع النور ويكون الجدار قد ارتفع ذراعا. هناك تغيير واضح فى أثاث المسكنين، فقد اختفى الأثاث البسيط وحلّ محلّه اثاث أكثر فخامة.

يظهر س من الجهة اليمنى و ص من الجهة اليسرى يتقدم كل منهما شخص يدفع عربة محمّلة، يتبادلان تحية عابرة عند بابى مسكنيهما. فى الداخل يساعدهما الشخصان فى ترتيب الحاجتين فى المطبخ. عند انصراف الشخصين يتبادل س و ص الحوار)

س: ما هذا الذى أحضرته أيها السيد ص؟

ص: انها ثلاجة كهربائية أيها السيد س. (باعتزاز) الآن أستطيع أن أرتفع بمستوى حياتى وأنت ماذا أحضرت معك؟

س: إنه طباخ غازى.. (فى فخار) الوداع لرائحة النفط فهى رائحة مقرفة.. أنت ولاشك مازلت تعانى منها.

ص: الحقيقة أن رائحة النفط ليست بالسوء الذى تذكره أيها السيد س.

س: (وهو يهز راسه بتهكم) على كل حال أنا سعيد أن أرى مستوى حياتك يتحسّن أيها السيد ص.

ص: (وهو يبتسم فى سخرية) وأنا كذلك أيها السيد س.

س: اسمح لى أن أتركك فورائى عمل كثير.

ص: وأنا كذلك.

(ينسحب س و ص إلى داخل مسكنيهما وينشغلان فى إعادة ترتيب بعض قطع الأثاث)

س: (وهو منهمك فى عمله) إذن فقد اشترى السيد ص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثلاجة كهربائية. كيف سبقنى إلى هذه الفكرة؟! كيف لم أفكر بتغيير صندوق الثلج البالى هذا؟! أعترف أنه كان أذكى منّى فى ذلك. الآن يستطيع أن يحصل على الثلج متى شاء وبدون أن يكلف نفسه عناء شرائه من السوق.. ثم أنها ستحافظ على الخضار والفواكه واللحوم طريّة لأسابيع. (يفتح صندوق الثلج ثم يغلقه باشمئزاز) كيف لم أفكر قبل السيد ص بشراء ثلاجة كهربائية؟! (وهو يهز راسه مفكراً) يجب أن أعترف بأنه لم يكن فى إمكانى أن أشترى الثلاجة الكهربائية والطباخ الغازى فى آن واحد. لم تكن ميزانيتى لتسعفنى على ذلك. وعلى كل حال فقد سبقت السيد ص فى فكرة إبدال الطباخ النفطى بطباخ غازى (وهو يضحك مسروراً) نعم سبقته.. ومن قال إن الثلاجة الكهربائية سترفع من مستوى حياته حقًا؟! أما الطباخ الغازى فسيطوّر حياتى فعلا فهو أسرع فى إنضاج الطعام من الطباخ النفطى وسيخلصنى من رائحة النفط المقرفة.. (وهو يهز راسه) سنرى ماذا فعلت له الثلاجة الكهربائية.

(يحمل س كرسياً إلى جوار الجدار ويرتقيه ويطل من أعلى الجدار)

ص: (وهو يتحرك فى الغرفة مشغولاً بإعادة ترتيب بعض قطع الأثـــاث) ما أجمل هذه الثلاجة!.. هكذا يرتفع الإنسان بمستوى حياته.. فما أبعد الفرق بين الثلاجة الكهربائية وصندوق الثلج الخشبى! (وهو يفتح صندوق الثلج ويلقى عليه نظرة احتقار) كيف صبرت طيلة هذه المدة على هذا الصندوق الحقير؟ لابد لى أن أطرحه خارجاً بأسرع وقت.. لقد برهنت على أن تفكيرى متقدم على تفكير السيد س، فلم تخطر له فكرة شراء ثلاجة كهربائية. (وهو يهز راسه باستخفاف)، طباخ غازى!! كيف يتوقع أن يرفع الطباخ الغازى من مستوى حياته كما تفعل الثلاجة الكهربائية؟! ياله من مغفل! (بعد لحظة) سنرى كيف سينتفع بطباخه الغازى هذا!

(يدنى ص كرسياً من الجدار ويرتقيه ويطل من أعلى الجدار).

س: (وهو يتجول فى المطبخ) سنبدأ تجربة طباخنا الجديد فى عمل القهوة.. (يعدّ القهوة ويضعها على النار).. هذه هى أولى فوائد الطباخ الغازى.. ما أسرع ما تنضج القهوة فوقه.. وما أطول الوقت الذى كان يستغرقه إعداد القهوة فوق الطباخ النفطى .. (وهو يتشمم القهوة) حتى رائحتها أفضل من رائحة قهوة الطباخ النفطى.. كانت فكرة صائبة أن أبادر بشراء الطباخ الغازى.. لابد أن السيد ص يتصور أن تفكيره متقدم على تفكيرى لأنه اشترى ثلاجة كهربائية! حسناً أيها السيد ص! سترى بعد حين من منا يمتلك تفكيراً متقدماً أكثر من الآخر.. ما هى سوى أسابيع وستدهش من التقنيات التى ستحل فى هذا المسكن! (يحمل قهوته إلى مقعد وثير ويبدأ فى ارتشافها بسرور) ياله من قهوة رائعة حقاً!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص: (يهبط عن الكرسى ويبحث عن عدّة القهوة فى خزانة المطبخ) بالسخف ما يقوله السيد س! كيف يمكن أن تكون قهوة الطباخ الغازى أفضل من قهوة الطباخ النفطى؟! إنها فرية سخيفة ولا شك فى ذلك. فقهوة الطباخ النفطى أطيب مذاقاً لأنها تنضج على نار هادئة.. ولكن هذا هو شأن السيد س دائماً.. إنه شخص مفتر لا شك فى ذلك. (وهو يضحك هازئا) إنه يتخيل أنه سيسبقنى فى ملأ مسكنه بالتقنيات الحديثة! ياله من ساذج! انتظر قليلاً أيها السيد س وترى أية مفاجآت أعدّها لك ! سيمتلىء هذا المسكن بتقنيات لم تسمع بها. ولايمكن أن تتخيّلها عقليتك الساذجة.. (وهو يتشمم القهوة بارتياح) إنها قهوة طيبة الرائحة ولاشك أنها طيبة المذاق أيضا. (ويحمل قهوته إلى مقعد وثير ويرتشف منها بتلذذ) هذه هى القهوة حسب أصولها!

(يديران جهازاً للموسيقى ويصغيان فى نشوة وهما يرتشفان قهوتهما فى استمتاع. يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة الخامسة

(يسطع النور فيبدو المسكنان اعظم فخامة فى مظهريهما واثاثيهما والجدار اكثر ارتفاعا.

يقبل س و ص من جهتين متقابلتين ويصحبة كل منهما كلب ضخم)

س: مساء الخير ياسيد ص.

ص: مساء الخير ياسيد س.

(يهّمان بالدخول إلى مسكنيهما لكن الكلبين يدنوان من بعضهما ويتشمم أحدهما الآخر)

ص: (وهو يبتسم ابتسامة متكلفة) يبدو أنهما يحاولان التعرف على بعضهما.

س: هذا أفضل ماداما سيكونان جارين.

ص: فعلاً. فلابد لهما أن يتعاونا على حراسة المسكنين.

س: بلاشك. فهناك الكثير ليحرساه. أنا لم يعد بوسعى أن أترك مسكنى بلا حراسة. فما يحتويه من أثاث نفيس يغرى بالسرقة.

ص: أما أثاث مسكنى فقد كلّفنى الآلاف. وكلب الحراسة هو خير من يعهد إليه بمهمة الحفاظ عليه.. كم كان يقلقنى ترك المسكن بدون حراسة.. أما الآن فسيطمئن بالى بعد أن عثرت على هذا الكلب النادر.

س: أنا شخصياً سأطمئن على أثاث مسكنى منذ اليوم فكلبى هذا من سلالة نادرة تشتهر ببراعتها فى الحراسة.

ص: (وهو ينظر إلى كلب س متشككا) لو كان كذلك فعلاً لا نتمى إلى جنس كلبى. فالسلالة التى ينتمى إليها كلبى هى أفضل سلالة متخصصة بالحراسة ولدى وثيقة تشهد بذلك من الشركة المسئولة.

(يبحث فى جيوبه ويستخرج كتاباً يناوله إلى س فينكب على قراءته باهتمام).

س: (وهو يعيد الكتاب إلى ص مقهقها) أنا آسف ياسيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص إذ أقول لك بأن هذه الشركة قد خدعتك. فكلبك كما هو مذكور فى الوثيقة من السلالة المسماة «بهادر» وهذه السلالة مشهورة بكسلها وجبنها وهى أقلّ السلالات صلاحية للحراسة. أما السلالة المسماة «جنادر» والتي ينتمى إليها كلبى فهى بإجماع آراء المختصين أبرع السلالات فى الحراسة.

(يستخرج من جيبه كتاباً يناوله لـ «ص») وهاك وثيقة تثبت ذلك.

ص: (يعكف على قراءة الكتاب ثم يعيده إلى س وهو يضحك) اسمح لى أن أقول لك ياسيد س أنك وقعت ضحية لخداع هذه الشركة. ومن الواضح أن جميع البيانات المذكورة فى هذه الوثيقة ملفقة وكاذبة.

س: (فى تهكم شديد) وبأى صفة تصدر مثل هذا الحكم يا سيد ص؟

ص: (فى اعتزاز) إننى درست علم الكلاب ياسيد س لمدة ثلاثة أشهر قبل شراء كلبى هذا فحراسة مسكن كمسكنى يحتاج إلى التدقيق والحذر.

س: (بلهجة متعالية) إذا كان تفكيرك فى كلب الحراسة قد اقتضاك دراسة علم الكلاب لثلاثة أشهر فقد اقتضانى هذا الأمر ستة أشهر. ولقد قرأت كلّ ما ورد فى «إنسكلوبيدية باريت للكلاب» قبل اختيار كلبى. فإذا كنت ترغب فى معرفة قيمة كلبى فعليك بقراءة ما ورد فى هذه «الإنسكلوبيديا» من معلومات.

ص: (بلهجة مازئة) يبدو أنك لا تعرف شيئاً عن «إنسكلوبيدية هاريت للكلاب» ياسيد س وإلاّ ما قلت هذا القول فمن المتفق عليه لدى العارفين أن هذه «الإنسكلوبيديا» هى أعظم ما صدر عن الكلاب حتى اليوم. فاقرأ هذه «الإنسكلوبيديا» ياسيد س قبل أن تجادل فى علم الكلاب. (وهو يلقى على كلب س نظرة احتقار) هيّا يا هاريت.

س: (وهو ينظر إلى كلب ص بازدراء) هيّا ياباريت.

(يدخل س و ص مسكنيهما بصحبة كلبيهما).

س: (وهو يتجول فى الغرفة منشغلاً فى إعداد مكان لكلبه) مسكين السيد ص! يبدو أنه يعتقد حقيقة أن كلبه أفضل من كلبى! إنه لا يعلم كم أنفقت من الوقت وأنا أبحث عن مثل هذا الكلب.. أصبح الأمر بالنسبة لى قضية لا يمكن التساهل فيها. فلابد من المحافظة على مسكنى بعد أن امتلأ بهذا الأثاث النفيس.. ومن واجبى أن أدقق فى كلب الحراسة. أما هو فما الذى يدعوه إلى الاهتمام بكلب الحراسة؟ لا أعتقد أن مسكنه يضم أثاثاً نفيساً يستحق الاهتمام.

ص: (وهو يتجول فى الغرفة منشغلاً بتهيئة مكان لكلبه) مسكين السيد س.. يالسذاجته! لقد خُدع بهذا الكلب! أنا واثق أنه ينتمى إلى أسوأ أنواع كلاب الحراسة. وستثبت الأيام صدق ظنى.. ولكن ما حاجته إلى كلب للحراسة؟! (وهو يضحك هازئاً) ليس فى مسكنه من أثاث يغرى بالسرقة! لو أنه اطّلع على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما يضمه مسكنى من أثاث لما خطرت على باله مثل هذه الفكرة.. يالك من ساذج أيها السيد س!

(يفرغ س و ص من إعداد مكان لكلبيهما فيختفيان فى الداخل، ثم يظهران بعد حين وقد ارتديا لباس البيت. يستقر كل منهما فى مقعد مريح ويعكف على مطالعة الصحيفة اليومية. يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام).

اللوحة السادسة

(يسطع النور فإذا بالجدار قد ازداد ارتفاعاً وازدحمت الغرفتان بالأثاث.

يتقافز الكلبان فى الحديقة الأمامية ويدنوان من بعضهما بين حين وآخر فى مودة واضحة.

يقبل س من الجانب الأيمن و ص من الجانب الأيسر وحينما يلتقيان عند مدخلى المسكنين يتبادلان تحية رسمية يحمل كل منهما كيسا فى يده يستقبلهما الكلبان بنباح ينم على السرور).

س: (وهو ينحنى على كلبه مداعباً) كيف حالك يا عزيزى هاريت؟ أنا أعلم أنك جائع ولكنك سترى ماذا أحضرت لك من مفاجآت. (وهو يستخرج علباً من الكيس ويريها الكلب متطلعاً بنظرات متعالية نحو ص) اشتريت لك أنفس ما فى السوق من طعام يا هاريت.

ص: (وهو يداعب كلبه ويربّت عليه) مرحباً بك يا عزيزى باريت.. كنت تنتظر حضورى بفارغ الصبر ولاشك فأنت تدرى أننى سأحضر لك أطيب الأطعمة (وهو يستخرج معلبات من الكيس يُريها للكلب ويسارق س النظر) انظر ماذا أحضرت لك يا باريت.. علباً غالية لا يشتريها من هبّ ودبّ.

(يدخل س و ص مسكنيهما بصحبة الكلبين)

ص: انتظر يا هاريت. سأُغير ملابسى وأعود لأعدّ لك طعامك. (يختفى فى الداخل)

س: (وهو مشغول بإعداد طعام الكلب) هل قمت بواجب الحراسة على خير ما يرام يا باريت؟! (يتقافز الكلب حوله) لا تكن متعجلاً يا باريت.. صحيح أنك جائع ومتعب ولكن كن صبورا فأنت لست متعباً مثلى.. أنا أشد منك تعبا. لقد قضيت يوماً شيطانيا.. عمل طويل متعب. ساعات عديدة وأنا مربوط إلى المكتب. وأنا الآن مرهق جدا ! يجب أن تعلم أننى أكدّ طوال اليوم كحيوان الحقل. وأنا فى حاجة إلى الراحة. أنا متعب كثور الحقل، هكذا أنا فهذه الساعات التى أضيفت إلى برنامج عملى قد استهلكت كل جهدى. (يشتد نباح الكلب) لعلك تعجب من قولى هذا يا باريت لكننى أعترف لك بأننى مضطر لذلك. وإلاّ فكيف أدفع أقساط كل هذه الأشياء التي تراها حولك؟! أنظر حواليك وقل لى كيف يمكن توفير كل هذه الأشياء لولا العمل المرهق؟! كل ماتراه حولك يا باريت معناه عمل.. وعمل مرهق وإلاّ ما أمكن توفيرها.. والآن، إليك طعامك يا باريت. (يقدّم الطعام للكلب ويختفى داخل المسكن).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص: (يظهر ثانية بعد أن غيرّ ملابسه وينشغل بتهيئة طعام كلبه) أرجو أن تكون عند ثقتى فيك ياصديقى هاريت. فعليك مسئولية كبيرة فى حراسة هذا المسكن. ولابد لك أن تعى ذلك جيداً. أنت مؤتمن على ثروة كبيرة فى هذا المسكن.. انظر إلى هذه الثلاجة الضخمة.. وهذا التلفزيون.. وهذا الڤيديو.. وهذه الأجهزة الكهربائية.. وهذا.. وهذا.. وهذا.. إحزر كم كلّفت من مال؟! أفتحسب أننى حصلت عليها بالسهل؟! كلا ياصديقى كلاً إنها عصارة ساعات طويلة من العمل الشاقّ. وعليك أن تصون هذه العصارة.. هذا الجهد المتواصل. عليك أن تعلم ياصديقى أننى وفّرت هذه الأجهزة على حساب راحتى. لكنها أجهزة عظيمة يا صديقى هاريت. أترى ذلك الجهاز الكهربائى! إنه يصنع طعامى فى دقائق قليلة. صحيح أن الطباخ الغازى جيد، ولكن أووه! لا مقارنة بينه وبين هذا الجهاز! أتدرى كم كلفنى هذا الجهاز يا هاريت؟! لن تصدّق لو أخبرتك. (وهو يضحك ضحكة قصيرة) أصارحك بأننى سأظل أسدد أقساطه لشهور عديدة. قد تسألنى: وهل أنت سعيدا بما عندك؟ (وهو يهز راسه مفكرا) لا أدرى يا صديقى هاريت.. (متأملا) لابد أن أكون سعيد مادمت أمتلك كل هذه الأشياء التى ارتفعت بمستوى حياتى. لم يكن بوسعى الامتناع عن شرائها.. نعم لابد لى من شرائها يا هاريت فهكذا نرتفع بمستوى حياتنا. فأنت ترى يا هاريت أنك مؤتمن على ثروة عظيمة. فاحذر أن تتقاعس فى حراستها. والآن، ما رأيك أن نتفرج على التلفزيون؟ (يفتح ص التلفزيون) (يعود س إلى الظهور ويبادر إلى فتح التلفزيون قائلاً لكلبه: «تعال يا باريت لنتفرج على التلفزيون). ينصرف كل من س و ص إلى مراقبة التلفزيون وهو غارق فى مقعده الوثير. وبين حين وآخر يغيّران «المحطة» بواسطة «الريموت كنترول». وتكون البرامج عموما جديّة.

يخفت الضوء تدريجاً حتى يسود الظلام

اللوحة السابعة

(يسطع النور وقد اشتدت كثافة الأثاث فى الغرفتين بحيث تتعذر الحركة فيهما، وارتفع الجدار عاليا.

الكلبان هاريت وباريت يتقافزان فى الحديقتين الأماميتين وهما ينبحان على بعضهما فى عداء واضح.

يقبل س من أقصى اليمين فى سيارة متوسطة الحجم، ويقبل ص من أقصى اليسار فى سيارة فارهة. يتوقفان عند مدخل المسكنين ويترجلان من سيارتيهما. يتبادلان التحية بإيماءة من رأسيهما، ويسارق كل منهما النظر إلى سيارة الآخر.

يستقبل هاريت وباريت صاحبيهما بنباح ترحيبى ويرافقانهما إلى داخل المسكنين)

ص: (مخاطبا كلبه بمحبة) اسمح لى يا صديقى هاريت أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أغير ملابسى وأعود إليك لنتحدث بما مرّ بنا من حوادث اليوم.

(يختفى ص فى الداخل فى حين يظل كلبه يدور فى الغرفة)

س: (وهو يستلقى على احد المقاعد الوثيرة متعبا) تعال إلى جوارى يا صديقى العزيز باريت (يقبل عليه كلبه ويقعى بين قدميه) خبرّنى، كيف قضيت نهارك؟! أكان نهاراً مريحاً؟! اما نهارى فاعترف لك انه كان نهاراً مملاً متعباً مزعجاً.. وزاد من انزعاجى الآن رؤيتى لسيارة السيد ص .. وبالمناسبة أريد اسألك يا باريت إن كنت تعتقد إن سيارة السيد ص فخمة حقيقة!! (وهو يهز راسه) أعترف كان أذكى منى حين اشترى هذا النوع من السيارة. كان يجب علىّ أن اشترى الماركة نفسها فهى تكسب الشخص مكانة أكبر (مذكراً) لكننى فى الواقع يا باريت لم أكن قادراً على شراء سيارة أغلى.. أنت تعلم أن مواردى باتت لا تكاد تسد نفقاتى.. إننى أعمل بجدّ كما يعمل ثور الحقل ومع ذلك فمواردى بالكاد تكفينى. وكلما زادت مواردى زادت نفقاتى. وهناك كثير من الأقساط التى يجب علىّ تسديدها يا باريت. والواقع أننى لم أكن بحاجة إلى سيارة أصلاً، وأعترف لك يا باريت أن السيارة قد أضرّتنى.. نعم أضرّتنى. فهى أفقدتنى لياقتى البدنية. كنت أسير من قبل ساعات طويلة دون أن أحسّ بالتعب. اما الآن فلم أعد قادراً على السير إلاّ لمسافات قصيرة. وهذا أمر طبيعى، فأنت تعلم أننى لم أعد أقضى حوائجى بدون السيارة حتى لو اقتضانى ذلك السير لخطوات محدودة. والأدهى من ذلك أنها حرمتنى من جولاتى فى الغابة. فمنذ اقتنيتها لم أزر الغابة كما تعلم. كدت أنسى ألوان أشجارها الزهرية الجميلة وشدو طيورها البديع. ولعلك تتصور يا باريت أنها تقتصد لى فى الوقت عند ذهابى إلى العمل وعودتى منه. أبداً يا باريت. إنها تزحف فى بعض أجزاء الطريق زحفاً. فلم يعد أحد يمشى إلى مركز عمله. الكلّ يستخدمون السيارات. فلم تعد الشوارع على رحابتها تتسع لها. لقد أصبحت مشقّة الذهاب إلى العمل والعودة منه أشدّ من مشقة العمل نفسه! كم أحنّ إلى حياتى الماضية يا باريت.. ولكن هيهات.. هيهات! والآن اسمح لى أن أغيرّ ملابسى وأعود إليك لنشاهد التلفزيون معا.

(يختفى فى الداخل)

(يعاود ص الظهور وقد غيرّ ملابسة فيرتمى على احد المقاعد المريحة متعبا)

س: تعال هنا ياصديقى هاريت.. (يقبل عليه الكلب ويقعى بين قدميه فيربت عليه فى ودّ) هل اشتقت إلىّ يا هاريت؟ أنا أيضاً اشتقت إليك خصوصاً وأننى كنت أشعر بالضيق طوال النهار من عملى المملّ المرهق.. وأصارحك يا هاريت أن ضيقى قد اشتد قبل قليل وأنا الاحظ نظرات السيد س الحسودة إلى سيارتى.. والحقيقة أنه لم يكفّ أبداً عن النظر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحسد إلى سيارتى منذ اليوم الأول.. (وهو يضحك ضحكة قصيرة) ولكن الحق معه يا هاريت فسيّارته تبدو بجانب سيارتى عربة أطفال! كم كنت مصيباً فى شراء هذه السيارة الفخمة يا هاريت. لقد ارتفعت بمستواى فى نظر جميع زملائى فى العمل، بل وحتى فى نظر الناس الذين لا أعرفهم. صارت السيارة مؤشراً خطيراً على مكانة المرء يا هاريت وهى تستحق ما يبذل فى سبيلها من مال.. طبعاً لم يكن أمر شرائها سهلاً علىّ. وأنت لست غريباً عما يجرى حولك يا هاريت وتدرى أن نفقاتى زادت زيادة عظيمة. وأصارحك يا هاريت أن الأقساط باتت تلتهم موردى بأجمعه. وما أكاد أنتهى من أقساط حاجة حتى أكون قد اشتريت حاجة أخرى. وهذه السيارة الفخمة يا هاريت.. إنها تبتلع حصة كبيرة من موردى. والحقيقة يا هاريت أن مساوئها أكثر من مزاياها. يكفيها أنها حرمتنى من نزهاتى فى الغابة. أنت تتذكر ولاشك كم كنا نمضى ساعات لطيفة ونحن نتنزه فى الغابة. كنت أنا أتملى جمال الأشجار وأطرب لتغريد الطيور، وكنت أنت تطارد الفراشات لاصطيادها. لقد حُرم كلانا من تلك النزهات الممتعة يا هاريت. ولو خطر لى زيارة الغابة لفكرت بالسيارة أولاً. قد يأتى اليوم الذى نستغنى فيه عن أقدامنا ياهاريت. وأصارحك أننى أنظر بحسد إلى أولئك الذين ما زالوا يستخدمون أقدامهم فى مشاويرهم ونزهاتهم. أتدرى يا هاريت؟! لقد أمضيت اليوم ثلاث ساعات فى السيارة فى ذهابى إلى العمل وعودتى منه.. قد تعجب لما أقول ولكنها الحقيقة يا هاريت.. الحقيقة التى لا مهرب منها. والآن دعنا من هذا الحديث الشجى ولنراقب التلفزيون.

(يفتح ص التلفزيون على برنامج كوميدى ويراقبه بشغف مطلقاً القهقهات بين الحين والحين).

(يعود س إلى الظهور ويحتل مقعداً قبالة التلفزيون)

س: تعال يابارية لنتسلى وننسى تعب النهار. (يقبل عليه كلبه ويقعد بين قدميه. يفتح التلفزيون على برنامج فكاهى ويتعالى قهقهاته هو الآخر).

(يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللوحة الثامنة

(يسطع النور فيرى الكلبان وهما يتحركان بكسل فى الحديقتين الأماميتين متجاهلين بعضهما.

يقبل س من أقصى اليمين و ص من أقصى اليسار فى سيارتيهما. وحينما يلتقيان يدير كل منهما ظهره للآخر ويدخلان بصمت.

يُسرع إليهما كلباهما وهما يهرّان ويتقافزان حولهما فيلقيان عليهما نظرة إهمال فيتبعهما الكلبان إلى الداخل ويقبعان فى زاويتيهما المعهودتين.

يختفى ص فى الداخل لتغيير ملابسه فى حين ينصرف س إلى إعداد طعامه).

ص: (يتحرك ببطء وهو يهيء طعامه) يالها من مهمة شاقة! ألا يستطيع الإنسان أن يعيش بلا طعام؟ أمن الضروري أن تتكرر هذه العملية كل يوم (يحاول إشعال الطباخ الغازي فلا يشتعل) يبدو أن الطباخ الغازي قد تعطل! سوف أصلحه للمرة الثالثة خلال شهر!.. سأكتفي بأي طعام. (يخرج من الثلاجة قطعة جبن وشيء من السلطة. يصب لنفسه قدحاً من العصير لكنه يتجرعه باشمئزاز) يا لغرابة مذاق هذا العصير! يبدو أن الثلاجة في حاجة إلى إصلاح أيضا! سأتصل بالشركة غداً.

(يحمل طعامه إلى المائدة وينصرف إلى تناول عشائه بصمت يعود ص وقد غيرّ ملابسه ينكبّ على جهاز لتسخين الطعام يحاول تشغيله عبثا)

ص: لا فائدة.. لا فائدة أبداً. إنه معطل ولكن هل هذا معقول؟! قبل أسبوع فقط أحضرته من ورشة التصليح.. لم يعد لي من عمل سوى تصليح هذه الأجهزة اللعينة! مرة الطباخ الغازي ومرة الغسالة الأوتوماتيكية ومرة الثلاجة الكهربائية ومرة السخان الكهربائي.. إلى آخره.. إلى آخره. (ينصرف عن الجهاز يائسا) لاخيار لي سوى تناول طعام بارد. (وهو يستخرج من الثلاجة شرائح من اللحم البارد) ما أسخفها من عملية مملة!

(يحمل طعامه إلى المائدة وينصرف إلى تناول عشائه في صمت ينتهي س من عشائه فيختفي في الداخل لبعض الوقت. ثم يظهر ثانية ويكون ص قد فرغ من عشائه. يستلقيان في مقعديهما الوثيرين أمام التلفزيون ويراقبان في فتور برنامجاً فكاهياً.

(يخفت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة التاسعة

(يسطع النور فيُرى الجدار وقد ارتفع كليًا. يبدو الكلبان هاريت وباريت قابعين في مقدمة الحديقتين الأماميتين في خمول وكأنهما نائمين.

يظهر كل من س وص في سيارتيهما في أقصى الركن الأيمن والأيسر. يترجلان من السيارتين بعيداً عن مسكنيهما ما يكادان يلمحان بعضهما حتى يتواريا وراء السيارتين. يسترق س الخطا نحو مسكنه ويدخل متعجلا. كذلك يفعل ص في إثره.

يرفع الكلبان رأسيهما في تكاسل ويراقبان صاحبيهما في لا مبالاة دون أن يغادرا موضعيهما.

يتحرك س و ص في الداخل وكأنهما إنسانان آليّان (روبوت). يستخرجان من خزانة في المطبخ كمية من الحبوب يبتلعانها، يرتميان على المقعدين الوثيرين أمام التلفزيون من دون أن يغيّرا ملابسهما، يراقبان في جمود برنامجا عشوائياً في التلفزيون. يرتفع بعد حين غطيطهما.

يخفت النور ببطء مرافقاً لهبوط الستارة التدريجي. قبل أن تهبط الستارة نهائياً يتحرك جرذان كبيران داخل المسكنين حتى يخرجا. وحينما يلتقيان في الخارج يتوقفان لحظة ويتأمل أحدهما الآخر ثم يصرخان صرخة حادة ويجريان في اتجاهين متعاكسين.

ستارة الختام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رمضان بسطاويسى محمد

حدود الحرية فى الخطاب الأدبى المصرى فى العهدين الناصرى والساداتى*

صدر عن معهد اللغات الشرقية، قسم اللغة العربية. بجامعة استوكهولم بالسويد، كتاب: **حدود الحرية فى خطاب النثر الأدبى ونثر الكتّاب فى مصر** خلال فترة حكم الرئيس **جمال عبدالناصر و أنور السادات**، من تأليف الكاتبة: **مارينا ستاج** . التى تقدم ببيلوجرافية تحليلية للرواية والقصة والمقال فى مصر فى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٨١. واعتمدت الكاتبة على منهج علم الاجتماع الأدبى فى صياغة الموضوع، وفى فهم آليات التطور فى البناء الاجتماعى والسياسى فى تلك الفترة، وردود فعل الخطاب الأدبى فى التفاعل مع هذا البناء. وكيف تصرف الكتّاب فى نشر أعمالهم التى تتعارض مع سلطة المؤسسات القائمة، وقامت بمصر أعمال أربعين كاتبا من الذين أنتجوا أعمالهم خلال تلك الفترة الممتدة، والكتاب هام على مستويات عدة، فهو يقدم رصد تحليلى وتصنيفى للأعمال فى تلك الفترة، وأعتقد أننا نفتقر إلى مثل هذا التوثيق فى الحركة النقدية والثقافية، بالإضافة إلى أن المؤلفة تدرس ظاهرة علاقة الكاتب بالمؤسسات القائمة، وتوقفت عند تلك الأعمال التى تم مصادرتها بالفعل من قبل الأجهزة الأمنية القائمة فى ذلك الوقت، وبالتالى فهى تبحث عن الأسباب التى دعت إلى مصادرة هذه الأعمال الأدبية، فمثلا هل لأنها قد تخطت الحدود المرسومة لها؟، لكن ما هى هذه الحدود التحريمية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* The limits of Freedom of speech prose literature and Prose writers in Egypt under Nasser and Sadat by Marina stagh, Acta Vniversitatis stockho miensis, stockholom Oriental stuclies 14 stockholom 1993.

للكتابة؟ وما هى الموضوعات التى نالتها المصادرة أكثر من غيرها؟!

ويكتسب هذا الكتاب أهمية خاصة فى الآونة الحاضرة، بعد المصادرة غير المباشرة لبعض الكتب والأعمال الأدبية والشعرية فى عهد الرئيس مبارك، لكن تتميز هذه المصادرة بآلية ملتوية، وغير صريحة من قبل المؤسسات الرسمية تجاه الكتب التى منعت من التداول، مما أدى إلى افتقاد الرؤية الصحيحة، التى تحدد الحجم الواقعى للمشكلة، قبل أن تتطور إلى مجابهة دموية كما حدث فى الجزائر، حيث قتل سبعة من المثقفين.

وقد حاول الأدباء والمثقفون فهم طبيعة الأمر، لكن غياب المعلومات الصحيحة عن الجهة صاحبة الحق فى المصادرة، قد جعل كثير من مناقشات المثقفين المصريين تتميز بقدر كبير من الانفعالية والتوتر، فهل يدافعون عن المؤسسات الرسمية التى طبعت أعمالهم، وتخلت عن موقفها دون قرار قضائى معلن، واكتفت هذه المؤسسات بحجز الكتب من التداول فى مخازنها؟أم تقف ضد جمود التفكير لدى الجماعات المتطرفة؟ لكن ما هى هذه الجماعات، وهى ليست لها حضور شبه رسمى، أو جماهيرى، وإنما رموز غامضة لا تعبر عن كيان يمكن محاورته؟

لكن أهم ما يثيره الكتاب، هو اختلاف الأمر فى عهد **مبارك**، عن عهدى **عبدالناصر و السادات**، لأنه كان يمكن التكهن - بسهولة - بما تريده الحكومة، وحدود الاختلاف معها، لكن فى عهد **مبارك**، لا يمكن التكهن بسياسة الحكومة الثقافية.. ولذلك فإن التصريحات متضاربة عن مصادرة الكتب أو منعها من التداول، وكما يبين الكتاب فإن طبيعة المرحلة السابقة قد بينت قيام دور النشر الخاصة، بدور كبير فى نشر أعمال الكتّاب والأدباء، وأحيانا مما كان يلجأ الأديب إلى نشر أعماله على نفقته الخاصة، حتى لو تعرض للمصادرة، أو حذف الرقيب لما قد يراه مخالفاً للنظام العام.. ولكن الآن مع تراجع دور النشر الخاصة فى مصر عن القيام بهذا الدور نتيجة لزيادة تكلفة طبع الكتاب، وترجع الهيئة أو المؤسسة الرسمية للنشر عن القيام بدورها فى تقديم الوجه الثقافى، فهل يعود الأدباء إلى قنوات النشر الخاصة بهم حتى تصل كلمتهم إلى جماهير القراء، أم يكتفون بالخلاف مع هذه المؤسسات؟! أعتقد أن هذا الكتاب، من الأهمية بحيث يضئ كثيراً من جوانب الأزمة الراهنة، من خلال دراسته العميقة لحدود الحرية المتاحة فى الخطاب الأدبى والمقال..

والكتاب يتكون من مقدمة وثمانية فصول وملحق يتضمن ببليوجرافيا للأعمال الأدبية التى درستها المؤلفة، ففى مقدمة البحث تحدد لنا المؤلفة **مارينا ستاج** الهدف من الكتاب بأنه يقدم وصفاً لموقف النثر الأدبى والمقال فى مصر الناصرية والساداتية من التعبير الحر، كما يتحدد فى كتاباتهم، وموقفهم من الأحداث السياسية والنظام السياسى، وهى تبين الطابع المطلق لمفهوم الحرية، الذى لابد من تحديده النسبى فى حالة مثل مصر، مفاهيم هى الدين والسياسة والجنس، وتختلف ثقافة المؤسسات فى كل مرحلة فى تصورها لهذه المفاهيم التى تحكم حركية الإبداع الأدبى. وتجتهد المؤلفة فى تحديد طبيعة السلطة التى تحكم هذه المؤسسات، لكى يتم استنتاج مفاهيم محددة لها.. وبينت الطبيعة الخلافية للعصر الناصرى والعصر الساداتى.. مما جعل الأسئلة المطروحة فى البحث متغيرة فى كل عهد عن الآخر.. لأن ثمة ظواهر سياسية واجتماعية تميز الفترة من ٥٢ -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٧٠، وكذلك فى المرحلة التى تليها.. والبحث عن طبيعة الحدود، جعل الكتاب يركز على الإجابة على أسئلة محددة مثل: ماذا يمكن أن يقال أو يكتب فى هذه المرحلة؟، ومن يستطيع أن يكتب أو يتكلم؟.

وتحدد الكاتبة أيضا مصادرها التى تجملها فى نوعين، أولهما: الكتابات التى تتناول التاريخ الاجتماعى لمصر المعاصرة، وتشير بشكل خاص إلى دراسات **أنور عبدالملك**. وتشير إلى دراسة **ليلى عبدالمجيد** عن تطور الصفوة المصرية من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٨٢، ودراسات **ندا توميشى** عن التاريخ الأدبى فى مصر حتى عام ١٩٨٠، **وروجر آلان، وصبرى حافظ وسيد حامد النساج، ورونالد توماس**. أما منهج الكتاب، فقد حددته المؤلفة فى منهج علم الاجتماع الأدبى لاسيما فى صورته التكوينية التى تنتمى **للوسيان جولدمان**، واعتمدت على نموذج فورلاند فى دراسة التطور الأدبى، من خلال الكتّاب، وقضايا النشر، وعلاقته بالسوق الاقتصادى للنشر.. وقد جمعت المؤلفة **مارينا ستاج** المادة العلمية للبحث خلال مجيئها إلى القاهرة على خمس فترات فى الأعوام ٨٣ ـ ٨٤ ـ ٨٦ ـ ٨٨ ـ ١٩٩١، وكانت تقضى فى كل فترة عدة شهور.. وقابلت أربعين كاتباً وعشرين آخرين، بينهم شعراء وأدباء، ونقاد وصحفيين، وأساتذة جامعة، ومحامين.. وكثيرون منهم أجاب عن أسئلتها التى وجهتها إليهم، وأمدوها بالمعلومات الضرورية لبحثها.

وفى الفصل الأول تقدم المؤلفة تحليلاً للتاريخ السياسى والاجتماعى لمصر منذ قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ حتى عام ١٩٨٢، واتخذت لهذا الفصل عنواناً هو دور الجيش فى مواجهة الخطاب الأدبى، درست فيه حالة مصر بعد الحرب العالمية الثانية.. وتناولت فيه أعمال **يوسف إدريس** لاسيما فى كتابه جمهورية فرحات. وقدمت وصفاً لحالة النشر فى تلك الفترة، وعلاقتها بمؤسسات السلطة، والتغيرات التى أحدثتها ثورة يوليو على قوانين الطباعة والنشر فى تلك الفترة. واعتمدت فى ذلك على كتابات **احمد حمروس وصبرى حافظ، ومحمد حسنين هيكل وتوفيق الحكيم**، واستعانت بمقابلة مع **مكرم محمد أحمد** لتحديد مرحلة السادات..

وفى الفصل الثانى تقدم دراسة للأدب والنشر من خلال قنوات الدولة.. حيث بينت أن كثيراً من أدباء هذه المرحلة، كانوا ينشرون خارج الأجهزة الرسمية، مثل **نجيب محفوظ، ويوسف إدريس**. وأشارت لمجلات الهلال والكاتب العربى، واعتمدت على صحيفة الأدب العربى التى تصدرها جامعة ليدن بهولندا، وقدمت قائمة بالروايات والقصص القصيرة التى صدرت من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٧٨، وقدمت تحليلاً إحصائياً لأعمال هذه الفترة، واستعانت فى ذلك بالدكتور **سيد البحراوى**.. وأبرزت أهم الأسماء فى تلك الفترة مثل **يوسف السباعى و عبدالحليم عبدالله ونجيب محفوظ وطه حسين وإحسان عبدالقدوس**.

وفى الفصل الثالث تتحدث المؤلفة عن الكتّاب الذين يتم اعتقالهم، أو كبح جماحهم، ويتم سجنهم، وذلك خلال فترة **جمال عبدالناصر و انور السادات**، مثل حالة **صنع الله إبراهيم، و اسماعيل الحبروك و صلاح حافظ و شريف حتاته و يوسف إدريس، و عبدالرحمن الشرقاوى ولطفى الخولى و محمد خليل قاسم و نجيب الكيلانى، و جمال ربيع و محمد صدقى و عبدالله الطوخى** وغيرهم من أدباء تلك المرحلة من الاتجاه الإسلامى واليسارى، فتذكر **سيد قطب**.. ولا يتسع المجال هنا، لذكر جميع الأدباء الذين عانوا من مرارة السجن والاعتقال فى عهد عبدالناصر والسادات، ومنهم **فؤاد حجازى وعبدالحكيم قاسم**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكمال القلس و يحيى الطاهر و جمال الغيطانى و غالب هلسا إبان تواجده فى مصر فى تلك الفترة. أما عن حدود الاختلافات التى وصلت إلى حد اعتقال السلطة لهم، فتقوم المؤلفة بالإشارة إلى تجارب عبدالرحمن الخميسى، و علاء الديب، و عز الدين نجيب و محمد روميش، وزين العابدين فؤاد، و محمد سيف.

ثم تنتقل الكاتبة فى الفصل الرابع إلى دراسة الأعمال التى هاجرت إلى بيروت ودمشق وبغداد بعد أن أغلقت دور النشر أمامها فى مصر، أو لم يعد متاحاً نشر هذه الأعمال فى القاهرة، وتم نشرها عبر تهريبها فى هذه العواصم العربية، فتذكر أعمال إحسان عبدالقدوس التى نشرت فى لبنان فى عام ١٩٦٠، ومحمد ابوالمعاطى ابوالنجا مثل كتابه «فتاة فى المدينة» و «والناس والحب» و يوسف الشارونى و غالب هلسا، اللذين نشرا فى مجلة الآداب البيروتية، التى كانت متنفساً لكثير من الكتّاب المصريين فى تلك الفترة... و سليمان فياض و إدوار الخراط و على شلش و شوقى عبدالحكيم.. وقد بينت الكاتبة أن كثيرا من الأعمال الهامة نشرت فى بداية عصر السادات خارج مصر.

وفى الفصل الخامس تنتقل الكاتبة مارينا ستاج إلى طرح الإشكالية التى كانت مطروحة من ذلك الوقت وهى: كيف أستطيع أن أنشر؟ ومتى؟ وبواسطة من؟ وقدمت دراسة من خلال ثلاث حالات تناولت فيها أعمال لويس عوض ويوسف إدريس ومحمد يوسف القعيد.. حيث تحاول أن تجيب عن كيفية نشر أعمالهم فى مصر.. والصعوبات التى واجهت ذلك.

ثم تقدم الكاتبة فى الفصل السادس وما يليه، دراسات تطبيقية عن الأعمال الأدبية التى كانت محل نقاش طويل ولا يزال صداه فى واقعنا الثقافى الراهن، مثل رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ والله والإنسان لمصطفى محمود، والظروف التى صاحبت نشر الكتابين والتى ترتبط بسياق تطور الفكر المصرى من الشيخ على عبدالرازق و سيد قطب حتى المرحلة الراهنة.. وتتوقف عند فكر سيد قطب فى هذه المرحلة لتعرض للعلاقة بين الحكومة والأزهر خلال عهدى عبدالناصر والسادات، وتجتهد المؤلفة فى تحديد التقاليد الدينية التى يحددها الأزهر، وكيف يرفض من يتجاوز هذه التقاليد، وتحاول تقديم تحليل مضمون لكل من الكتابين، لتخلص منه إلى نتيجة هى تعارض التيار التقليدى مع التيار الفكرى الناهض الذى ينبع من الإبداع المصرى..

ثم تتناول الكاتبة بعد ذلك كتاب حيطان عالية لإدوار الخراط بوصفه ممثلا للثقافة المسيحية فى الإبداع الأدبى،، وتربطه بأعمال إدوار الخراط الأخرى، وتستعين بمقابلة أجرتها معه المؤلفة عام ١٩٩١، ثم تنتقل الكاتبة إلى الرواية القصيرة عند صنع الله إبراهيم (تلك الدائمة)، وتقدم مقطعاً من الأجزاء التى كان الرقيب قد اعترض عليها. وتقدم صورة زنكوغرافية ملاحظات الرقيب بالحذف.. ثم تتحدث عن فؤاد حجازى، ومشاكله مع الرقابة، وتقدم دراسة لكتاب الصيف السابع والستين لإبراهيم عبدالمجيد وكتاب يحدث فى مصر الآن ليوسف القعيد. وتتوقف عند بعض قصص يوسف إدريس القصيرة وكتاب العنقاء وحسن مفتاح للويس عوض وبعض أعمال على شلش وعبد الحكيم قاسم وفتحى غانم.

والكتاب فيه جهد بالغ فى توصيف حدود الحرية فى الإبداع الأدبى، دون أن تزعم الكاتبة أنها تقدم دراسة نقدية بالمعنى الجمالى، وإنما هى تقدم تطبيقا أمينا لنموذج من نماذج علم الإجتماع الأدبى، وهو النموذج الذى يجسد العلاقة الصراعية بين الكاتب و مؤسسات السلطة المختلفة.. والكتاب يمكن أن يساهم فى إضاءة الحوار الدائر الآن حول هجوم الأزهر على الثقافة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشرف أبو جليل

درويش ومنيف وبزيع
فى مدرجات جامعة المنيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان بإمكان الدكتور **كامل الصاوى** أستاذ الأدب بكلية الآداب جامعة المنيا أن يقدم لطلابه فى الجامعة مثل عشرات من أساتذة الأدب فى الجامعات كتابا سهلا فى تأليفه وفى موضوعه عن أى قضية تراثية مستهلكة أو تحليل مبسط لعدد من القصائد من عصور مختلفة مثلما يفعل الكثيرون.

لكنه اختار الطريق الصعب وأصر أن يعكف فى المنيا وبعيدا عن أضواء القاهرة على تدريس موضوعات جديدة لطلابه مواكبا لكل جديد فى حركة الإبداع المصرى والعربى بحثا عن التميز فى مضامين دراساته وأشكالها.

إنه يحدث طلابه من خلال كتابه «**التحولات الحرجة**» وهو دراسة فى عالم الروائى **عبد الرحمن منيف** من خلال روايتين له ويحدث طلابه أيضا عن شعر **محمود درويش** من خلال كتابه «**تراكمات الغياب الفلسطينى.. ثلاثية الطيور والرياح والتلاشى**» كما يحدثهم عن شعر **شوقى بزيع** من خلال كتابه «**الواقع المتصدع.. دراسة فى شعر شوقى بزيع**»

إن مثل هذه الكتابات الواعية والمتفاعلة مع الواقع الإبداعى الجديد نقدمها فى هذا العرض الموجز مشجعين لمزيد من مثل هذه الكتابات فى قاعات البحث الأكاديمى والتعليمى حرصا على تواصل الأجيال الجديدة من قراء النقد ومتذوقى الإبداع مع آخر أعمال مبدعينا المحدثين من خلال هذه الدراسات الهامة.

التحولات الحرجة:

رغم صدور تسعة أعمال قصصية وروائية **لعبد الرحمن منيف** إلا أنه ما زال أرضا بكرا على المستوى النقدى ومجالا طيبا للدراسات النقدية سواء على مستوى البناء الروائى وتشكيلاته أو على مستوى الرؤية والموقف هكذا يقرر د. **كامل الصاوى** ويضيف أن عالم **عبد الرحمن منيف** تلح عليه مجموعة من القضايا ربما كان أهمها المكان وتحولاته وما يتلوه من تحول يصيب إنسانه بسبب التغيرات التى تطرأ عليه، فلابد من تغير القوانين السائدة فيه. والإنسان الذى نلقاه دائما عنده هو ذلك الإنسان المتحول، وذلك يتجلى منذ العمل الأول **لعبد الرحمن منيف «الأشجار واغتيال مرزوق»** وحتى عمله الأخير **(شرق المتوسط)** مرورا بخماسية **(مدن الملح)** كذلك تأتى قضية قمع السلطة فى الواقع العربى وما يترتب عليها من انكسارات وأهمها على الإطلاق انكسار الإنسان، ثم تأتى قضية العلاقة بين الشرق والغرب. ويتناول **الصاوى** من خلال دراسة أفقية، هذه القضايا الثلاث فى أعمال **عبدالرحمن منيف** بشكل يعتمد على تحليل جزئيات الواقع المقدم فى الروايات.

تراكمات الغياب الفلسطينى:

ويتناول هذا الغياب من خلال ثلاثية الطيور والرياح والتلاشى فى شعر **محمود درويش** فحين نطالع شعر **درويش** تطل علينا دوائر لا متناهية من دوامات التحلل والتلاشى بحيث يأتى جزء كبير من صوره داخلا فى سياق الزوال المسيطر على الأشياء وإذا كان هذا مجرد إحساس يعيشه القارىء، فإن الارتقاء بالإحساس إلى مستوى موضوعى يتطلب تحويل القراءة ذاتها إلى عملية موضوعية.

وتتعلق المسألة عند **درويش** بالاختيارات المنتشرة فى نصوصه، ليس باعتبار النصوص مغلقة على ذواتها بل باعتبارها وعيا حادا بالواقع الاجتماعي، ويصدق القول إنه لا وجود لهذا الواقع خارج التشكيل.

ويلفت النظر فى شعر **درويش** تكرار صورة الطائر بشكل ملح وهو يرى فى طيرانه فعل نزوح وهجرة مجبرا عليها مثل أى فلسطينى أجبر على الهجرة، وتمثل الريح فاعلية الهدم والانحلال إذ لا يستخدمها إلا فاعلة فعل قهر وعنف يديره الشاعر على محاور ثلاثة (الأنا - الآخر الإنسانى - الآخر الطبيعى) ومن خلالها يقدم صورة من فقدان الثقة بالعالم، بل إنه عبر وعيه بقدرة الريح على أن تتخلل الأشياء يبدع ذاته مسكونة بالريح، تمهيدا لتبعثر الذات وشتاتها، ويلعب التلاشى والضياع دور الفكرة الجوهرية لديه، وفى ضوء علاقات المكونات العوالم تلتقى هذه الفكرة مع عدائية الطيران والريح.

لقد حاول الكتاب أن يتبنى من خلال سلطة اللغة الإبداعية فكرة قائمة على عدم التقيد بالمرجعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القاموسية للدال، وعلى القارىء أن يستسلم لإغواء الدلالة المغايرة التى يفجرها النص الأدبى.

الواقع المتصدع:

وفى هذا الكتاب يتناول د.**الصاوى** شعر الشاعر اللبنانى **شوقى بزيع** باعتباره واحدا من أهم شعراء جنوب لبنان، وبعد أن يستعرض الواقع اللبنانى وكيف أن السلطة قد كرست للمجتمع الطائفى مما أثمر حربا أهلية ونزاعات لا تنتهى، وقوضت العديد من العلاقات إضافة إلى أطماع إسرائيل المستمرة فى الجنوب اللبنانى، كل ذلك أفرز عند الشاعر **شوقى بزيع** قصائد خلاقة تتسم بما يمكن تسميته بالصورة البكر التى تتعامل مع هذا الواقع المتصدع وترصده من خلال الإبداع الفنى لا التنظير الأيدلوجى، ونحن فى شعر **شوقى بزيع** أمام تصدعين: الأول تصدع المكان وانهياراته والثانى تصدع الحياة عبر الموت، فمن سمات المكان عند **شوقى بزيع** الفراغ والعدم، ففى قصيدته (الرحيل إلى شمس يثرب) يكشف الشاعر عن إحساسه بالفراغ إذ إن بداية القصيدة إطلالة وانفتاح من الشاعر على العالم برؤيته الخاصة، يقول:

(هذه الأرض فارغة،

والصحارى تلوح على الأفق

مثل بقايا الأغاريد

أو مثل عرس مضى)

وهكذا يستمر د. **الصاوى** فى تحليل نصوص **شوقى بزيع** منتهيا إلى أن **بزيع** يبدع عالما ملؤه الموت تعبيرا عن واقع التشتت وانفصام العلاقة مع الحياة.

إن هذه الإطلالة على كتب الدكتور **كامل الصاوى** الثلاثة ليست سوى تحية متواضعة واحتفاء بمثل هذه الدراسات المرتبطة بواقع الإبداع العربى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

رسائل الشاعرة

«إليزابيث بيشوب» Elizabeth Bishop

يعيش فى الولايات المتحدة فى اللحظة الحاضرة عشرات الآلاف من الشعراء، ومعظمهم يكتبون وينشرون، إن لم يكن فى كتب خاصة، ففى المجلات الأدبية المتخصصة ولاشك فى أن يخفت فى بلد كهذا بريق بعض أسماء الشعراء اللامعين وتختفى أسماء شعراء آخرين تماماً بعد مرور وقت طويل ـ فى حالات قليلة، وقصيرة فى معظم الحالات ـ على الوفاة. ومن الطبيعى أن لا يصمد أمام عوامل تعرية الزمن إلاّ الشاعر الموهوب، وليس الشاعر ذائع الصيت. فالشهرة كما نعرف، لها شروطها الخاصة، ومن بينها عوامل كثيرة لا علاقة لها بالقيمة.

والشاعرة إليزابيث بيشوب Elizabeth Bishop، (١٩١١ ـ ١٩٧٩) خير دليل على أن الشهرة فى الحياة عرض زائل. فقد كانت فى حياتها أكثر معاصريها غُبناً، برغم أن شعرها. كان محط تقدير أولئك الشعراء وإعجابهم ولكن الشعراء، فى حدّ أنفسهم، ليسوا الجمهور الذى يمنح الشهرة والانتشار.

وفى السنوات الأخيرة، تنامت شهرة **بيشوب**، التى توفيت سنة ١٩٧٩، إلى حدّ الاعتراف بها الآن كواحدة من أعظم مبدعى الشعر الأمريكى فى القرن العشرين.

وبعد وفاتها كتب الشاعر والناقد **چيمس ميريل** : «لابدّ من أن يعيش المرء بالخجل فى مواجهة قصائد يشعر بعضنا أنها أكثر إشعاعاً، وأعمق تأثيراً، وأكثر ذكاء، دون تكلّف، من أى شعر كتب خلال حياتنا».

وهذ الشعر الذى لانظير له، كما يقول **چيمس ميريل** : لم يكن ثمرة حياة سهلة، ولكنه انبثق من حياة شاقة ومعاناة مؤلمة تتخللها فترات استقرار وبهجة لم تتحقق إلا بثمن باهظ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولدت **إليزابيث بيشوب** يوم ٨فبراير ١٩١١، فى ورسستر، بماساتشوستس ونشأت فى نيوإنجلاند ونوفاسكوشيا التى خلّدتها فى إحدى قصائدها: (**الموت الأول فى نوفاسكوشيا**). وتعلمت فى فاسار، وعاشت بعد ذلك فترات طويلة فى كى وست، ثم فى البرازيل. ومن موضوعاتها الثابتة «**السفر**». وهى تقول فى قصيدة «**المسرف**» - إنه حتى زريبة الخنازير، بعيداً عن الوطن، يمكن أن تجتذب (المرء) وفى «**أسئلة السفر**» تتساءل:

هل كان ينبغى ان نمكث فى الوطن

اينما كان ذلك؟

وخلال سنواتها الأخيرة درست فى جامعة هارفارد، وتوفيت فى كمبريدج فى ١٩٧٩.

لم تكن **إليزابيث بيشوب** غزيرة الإنتاج، وفى معظم الحالات تبدأ قصائدها بشىء تقع عليه صدفة، وهو فى الغالب شىء يتعذّر وصفه ولكنه مع ذلك يدعو إلى

اليزابيث بيشوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التأمل فيه بوجد، ومن ثمّ تصويره متلالئاً. وقصائدها تكشف القليل عن حياتها الشخصية التى قد تشير إليها من بعيد. ولاتُنسب عادة إلا إلى الآخرين، كما فى قصيدة «**اغنيات لمغنّ اسود**»

سأذهب واستقل الباص

واجد شخصاً ما احادى الزواج.

وهى فى الغالب مقلّة فى الكلام عن عمد؛ كما لو كانت تريد أن توحى بأن حياتها تندمج فى الطريقة التى تراقب بها الظواهر الخارجية، وليس فى الأحداث الخاصة. ولكن فى خضم الأوصاف الدقيقة ينطوى شعرها على تدفقات من شعور مكتوم بالحزن والرّقة؛ ويجد كما فى قصيدة «الرجل - العنّة» تعاطفاً لا يشوبه قلق مع محنة «الإنسان - الحيوان».

وقد أعجب شعراء بارزون أيما إعجاب بشعرها الذى لا تشوبه شائبة، ومن بينهم **روبرت لوويل وداندال جاريل.**

لقد فقدت **بيشوب** أباها، وكان يدير شركة بناء ناجحة تمتلكها أسرته فى ورسستر، سنة ١٩١١، عندما كان عمرها ثمانية أشهر. وعلى أثر وفاة الأب، عادت أمها إلى بيت أسرتها فى «جريت فيليج»، نيوفاسكوشيا، حيث عانت من سلسلة من نوبات الانهيار العصبى. وأرسلت إلى مصحة للأمراض النفسية عندما كانت **إليزابيث** فى الخامسة، ولم تر أمها بعد ذلك.

وعاشت **إليزابيث** مع اقارب مختلفين. وفى ١٩٢٧ أرسلت إلى

مدرسة داخلية، وبعد ثلاث سنوات التحقت بفارسار كوليدج حيث درست العلوم والموسيقى مركّزة اساساً على الأدب. ونشرت قصائد وقصصاً بالمجلة الأدبية المتمردة التى انشأتها بالاشتراك مع صديقتيها **مارى مكارثى، وإليانور كلارك**. وتخرجت فى فارسار سنة ١٩٣٤، فى أوج فترة الكساد وانتقلت إلى نيويورك عاقدة العزم على أن تصبح كاتبة.

لم تكن نيويورك المكان المناسب لها. وفى ١٩٥٥ كتبت إلى الشاعر **راندال جاريل** «يبدو أن المنفى يفيدنى»، وكان أول مكان مناسب تقع عليه **هوكى وست** بفلوريدا. وفى ١٩٣٨، اشترت بيتاً هناك مع زميلتها فى الدراسة وخليلتها، **لويز كرين**، وخلال السنوات الثمانى التالية كتبت قصائد مجموعتها الشعرية الأولى، «شمال وجنوب» التى حصلت عنها فى ١٩٤٦ على جائزة الزمالة الأدبية(هيوتون ميفيلين). وكانت طوال تلك السنوات ترسل قصائدها إلى الشاعرة **ماريان مور** Marianne Moor للاطلاع عليها والاستئناس برأيها، فى امتنان كبير لتوجيه الشاعرة الأكبر سناً، برغم أنها كانت تقاوم فى بعض الأحيان ببراعة نصائحها الرصينة للغاية.

ويقول الشاعر والناقد **جى.دى ماكلاتشى** أن **بيشوب** قطعت على نفسها عهداً فى سنوات الشباب «ألا تحاول أن تنشر أى شىء حتى تؤمن بأنها قد فعلت ما فى وسعها» ولايهم عدد السنوات التى يستغرقها هذا العمل - ولا حتى إذا لم ينشر على الإطلاق». ولذلك، لم تنشر طوال حياتها (بخلاف عدة قصائد ومقالات)، إلا عدداً من القصائد يقل عن المائة فى كتب صدر كل منها كل عشر سنوات ولابد إذن من أن تكون كل قصيدة من قصائدها،كما يقول الناقد ورئيس تحرير مجلة «ييل ريفيو» Yale Review، مذهلة، ومحكمة النغمة والتفصيل، الأمر الذى كان يحدو قراءها إلى التطلع إلى المزيد. وبظهور مجموعة أو بالأحرى مختارات من رسائلها» (**فن واحد**)، تضاعف حجم أعمالها فجأة، إذ يقع كتاب («**فن واحد: رسائل إليزابيث بيشوب؛ إختارها وقام بتحريرها روبرت جيموكس**») فى ٦٦٨ صفحة. وبذلك تحققت نبوءة صديقها **روبرت لوويل** الذى قال ذات مرة «عندما تنشر رسائل **إليزابيث بيشوب** والتى سوف تنشر، سوف تُعرف لاكواحدة من أفضل الكُتّاب فى قرننا فقط بل وأغزرهم». ويتساءل **ماكلاتشى**: ما الذى نتوقعه من رسائل شاعرة؟: لقد وضع **كيتس** Keats بذكائه الفطرى معياراً لم يحققه غير قلة آخرين. وكانت رسائل **بيرون وديكنسون**، فى حدّ ذاتها، أعمالاً أدبية خالصة. ولكن القدر الأعظم من رسائل الشعراء المحدثين مما ظهر حتى الآن - مثل رسائل **فروست** أو **بيتس** أو **ستيفنسن**، لايثير عادة إلا اهتمام الباحثين الأكاديميين.

ولكن القارئ لا يزال يحاول أن يقع على صورة الشاعر المعقدة، بلا رتوش، وبعيداً عن قصيدته المصقولة. يريد أن يرى فى هذه الرسائل جانباً إنسانياً، ربما كان الشاعر قد حاول أن لا يكشف عنه إلا بقدر ما يريد التعبير عنه فى قصائده التى تخلط فى الغالب بين التجربة الإنسانية والرؤية الشعرية. ولاشك فى أن كتاب «**فن واحد**» يشبع الكثير من هذه التوقعات، ومن ثم استقبله النقاد بحفاوة بالغة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتعكس رسائل **بيشوب** بهجة الروح وولعها بالتفاصيل الدقيقة والرنانة. كما توثق هذه الرسائل نموها كفنانة وتصور نضالاتها: كان البحث عن أمن أساسى - عن بيت - فى مقدمتها، ثم كانت هناك نوبات شرب الخمر المؤلمة التى بَلَتْها من وقت إلى آخر، وعلاقاتها المحرمة بأشخاص أوفياء وفى بعض الأحيان غير سويين بدرجة مثيرة للخوف، ومعاملتها الصعبة مع العالم الأدبى

وفى فترة تعيسة فى منتصف الأربعينيات، سعت **بيشوب** إلى **آنى باومان**، وهى طبيبة عالجت عدداً كبيراً من الفنانين، وقد أصبحت دعامة أساسية فى حياتها. وفى ١٩٥١، حصلت **بيشوب** على زمالة من الجامعة التى تخرجت فيها **ماريان مور**، وفّرت لها المال اللازم للقيام برحلة - حلمت بها طوال حياتها - عبر مضيق ماجلان. وقد مرضت من أكل ثمار «الكاشيو» فى ريوديجانيرو ودعتها سيدة كانت قد التقت بها فى نيويورك قبل ذلك بسنوات، **ماريا كارلوتا كوستلات دى ماشيدو سوارس**، والتى أصبحت بعد ذلك المهندسة التى خططت وأشرفت على إنشاء «حديقة الفلامنجو»، للاستشفاء فى مسكنها. وبعد بضعة أسابيع طلبت «**لوتا**» إلى **بيشوب** أن تبقى معها إلى الأبد. وأعقبت ذلك سنوات من السعادة: حياة منزلية مشبعة؛ وفيض من القصائد والقصص، وحصول مجموعتها الشعرية الثانية على جائزة بوليتزر.

ونتيجة للإرهاق العصبى على مدى طويل، والذى ارتبط بتنفيذ مشروع الحديقة، ساءت حالة «لوتا» الصحية والنفسية، وفى سبتمبر ١٩٦٧ انتحرت فى نيويورك وتركت **إليزابيث بيشوب** للضياع من جديد.

وفى خريف ١٩٧٠، قبلت أن تشغل مكان **روبرت لوويل** بجامعة هارفارد فى أثناء إجازته الأكاديمية. ودرّست هناك سنوات عديدة، وفى ١٩٧٦ نشرت «**جغرافيا٣**»، الكتاب الذى يعتبره كثير من النقاد أفضل أعمالها.

وفى ٦ أكتوبر ١٩٧٩، توفيت **إليزابيث بيشوب** نتيجة لإصابتها بانفجار أوعية المخ، فى شقتها ببوسطن و بعد مرور أسبوع على كتابة: مذكرة لطلابها تقول فيها: إلى طلبة الشعر (سبتمبر ١٩٧٩):

الآنسة **بيشوب** ترقد فى المستشفى وهى تأسف لأنها لن تتمكن من لقاء طلبتها هذا الأسبوع. ستلتقى بهم يومى ٧و٨ أكتوبر.

١ - أرجو أن يواصل فصل (الانجليزيّة ٢٨٥) دراسة جميع قصائد روتك Roethke بأنثولوجيا نوتورن.

٢ - ستعلق قائمة أسماء فصل (الإنجليزية ٥٨٢) هنا ظهر يوم ١٧أكتوبر، وفى الوقت نفسه، أرجو أن تحاولوا الانتهاء من كتابة قصيدة «بالاد(٨مقاطع على الأقل. ويمكن أن تقفى ... a-b-c-b أو a-b-a-b.

(انتهت المذكرة)

ومن أكثر رسائل **بيشوب** كشفاً على مدى سنوات كثيرة، مجموعة رسائلها إلى د. **آنى باومان**، الطبيبة الممارسة التى كانت علاقتها بها فى البداية لا تعدو العلاقة العادية بين طبيبة ومريضة ولكن هذه العلاقة نمت وتطورت بعد ذلك لتصبح الطبيبة صديقة وشريكة فى أدق أسرار **بيشوب** الخاصة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وابتداء من ١٩٤٧ حتى وفاتها، كتبت **بيشوب إلى باومان** حكايات مروعة عن معاركها مع مرض الربو وإدمان الكحول تسألها المشورة الطبية كما كانت تهفو فى الوقت نفسه إلى الاستقرار العاطفى، وقد خصت **باومان** بالذات باعترافها المباشر بحبها **للوتادى ماشيدوسوارس** التى عاشت بيشوب معها حتى انتحار لوتا فى ١٩٦٧.

يقول **ماكلاتشى**، فى مراجعته لكتاب «**فن واحد**» بمجلة «بوك ريفيو»/ نيويورك تايمز/ إنه برغم كراهيته للتحليل النفسى الرخيص كما فعلت **بيشوب**، فمن المستحيل الاعتقاد بأن كونها يتيمة لم يؤثر على طريقة كتابة الرسائل، على الأقل فى البداية فقد كانت تتطلع فى **ماريان مور وآنى باومان** إلى الأب الطيب (أو لنقل الوالدة فى هذه الحالة)، شخصية تبدو للوهلة الأولى قاسية ومتعاطفة، متسامحة ومساعدة.

●

وفيما يلى مختارات من رسائل الشاعرة **إليزابيث بيشوب**:

● **إلى فرانى بلاو**

بوسطن

اول أبريل، ١٩٣٤

قابلت منذ بضعة أسابيع ماريان مور. اعتقد انى قلت لك انى اكتشفت ان مسْ بوردن [امينة مكتبة فارسار] كانت تعرفها طوال حياتها. فرانى، إنها ببساطة مذهلة. فهى فقيرة ومريضة وكتابتها لم تقرأ عملياً، فيما اعتقد، لكنها فيما يبدو لا تشعر باى ضيق على الإطلاق من جراء ذلك، وتواصل كتابة، ربما قصيدة واحدة فى السنة، وبضع مراجعات للكتب، وهى باسلوبها الخاص أعمال متقنة. إننى لم ار اى احد يبذل هذا الجهد، إنها موضوعية للغاية وهى اقرب إلى مس بوردن - تتحدث بصوت اقرب إلى الهمس ولكن بسرعة تزيد على الأقل ٥ مرات. أود لو كان فى وسعى أن احكى لك عنها - سوف افعل ذلك ذات يوم شخصيًا - إنها حقيقة جديرة بقدر كبير من الدراسة.

● **إلى دونالد ستانفورد**

فاسار كوليدج

٥ ابريل ١٩٣٤

إن اهم شىء كنت افعله مؤخراً هو مصاحبة ماريان مور إلى السيرك. ذهبنا يوم الأربعاء الماضى وقضينا وقتاً رائعاً. جاءت حاملة حقيبتين كبيرتين او مخلاتين. احتوت إحداهما كيسين من الورق، واحد لكل منا، ملىء بخبز جراهام «البايت» لإطعام الفيلة. إنها تفضّل هذا الخبز حتى على الفول السودانى، وكنّا نتمتّع بشعبية على مضض بين الفيلة. فكانت الفيلة على امتداد طابورها تتدافع وتلوى خراطيمها زاعقة. وكنت لا اعرف ما الذى كان فى الحقيبة الثانية حتى منتصف العرض، عندما اخرجت مسْ مور منها زجاجة خضراء ضخمة وبعض الأقداح والمفارش الورقية. كان عصير برتقال. وانتابنى شعور بتجاهل للعامة حتى انى اكلت ثمرة كمثرى مفعمة بالعصارة فى القطار فى طريق العودة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى السيرك، كانت أسود البحر بارعة بصفة خاصة، وبالذات تلك الأسود التى تستطيع أن تعزف «My Coutry' Tis of Thee» على المزامير. حقاً، إن ماريان مور لطيفة جداً - وهى اكثر المتحدّثات متعة. لقد رايتها مرتين فقط واعتقد ان عندى حكايات تكفى للتأمل فيها سنوات.

● إلى ماريان مور

فندق فينيسيا، إشبيلية

٦ أبريل ١٩٣٦.

كل البيوت وحوائط المدينة فى مراكش مغطاة باعشاش طيور البطريق - إنها «عائلية» جداً، كما قالت لى سيدة فرنسية، وهى تهيم حول المكان وفى مناقيرها عيدان طول كل منها ستة اقدام مشيّدة بها بيوتها كما يفعل ابناء البلد تماماً، ولكن البوم الصغير الذى شاهدناه فى البلد كان أروع من اى شىء آخر - قصير وبلا ذيل تقريباً، حوالى ست بوصات ورخو الطلعة قد يجلس على جانب الطريق مباشرة، وفى بعض الأحيان فى الطريق ويبحلق فينا فى هدوء ونحن نتجه نحوه، ثم عندما نقترب منه تماماً، تطرف الأعين مرة ويبدو الوجه حقيقة كانه يغيّر التعبير - فيصبح ماخوذاً ومنزعجاً من نفسه لانه فوجىء - وقد يطير البوم بعيداً...

إن مواكب الأسبوع المقدس لا تجرى فى المدن الأسبانية بسبب الاضطرابات الشيوعية - ولكنهم هنا يجتذبون عدداً كبيراً من السياح حتى أن الحكومة أمرتهم بان يستمروا - بينما تتخللهم الشرطة - سواء «أرادت» أو لم ترد الكنيسة ذلك.

وعندما سالنا راهباً اسبانياً فى طنجة عما إذا كانت سوف تُعقد او لاتُعقد المواكب ؟ قال: «نعم - لكن ليس من أجل الرب».

● كى وست، فلوريدا

٤ فبراير، ١٩٣٧

كان الغرض من رحلتى إلى فورت مايرز ان اشاهد روس الين وهو يتصارع مع تمساحه ويلقى محاضرة عن الأفاعى ويعرضها. اتمنى لو استطعتِ ان تشاهدى ذلك، يا مسْ مور إننى على يقين انك كنت ستعجبين به. كان معه حيّتان ظهرهما يشبه الماسة هائلتان، لقد كانتا تفرقعان بالونات بانيابهما، ويمكنك ان ترى السمّ مُنْبجساً - كان ذلك تحت اضواء كشافة ثم استخلص السمّ فى قدح كوكتيل فوق مائدة بيضاء صغيرة وكان الصليل مثل ماكينة خياطة. كان معه بعض الأفاعى الجميلة الأخرى، وخاصة «افعى - دجاج» لامعة طويلة ذات خطوط سوداء وصفراء طولية، إن «الأفعى المرجانية» القرطاء صغيرة جداً لكى تُعرض بهذه الطريقة، ولكنى رايت بعض هذه الأفاعى الجميلة - وبعض الأفاعى النافخة، هل كنت تعرفين - لم اكن أعرف من قبل - أنه عندما تدعى الأفعى النافخة الموت وتدور على ظهرها، يقطر فعلاً بعض الدم من فمها؟

● ٢٠ نوفمبر ١٩٣٩.

لقد سمعت من أربعة مصادر متفرقة انك كنت اكثر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحاضرين سحراً فى حفل الشاى الذى اقامته لويز منذ قريب. كنت مع افتتاح معرض بيكاسو (فى متحف الفن الحديث بنيويورك) موضوع كل رسالة، حتى انى بدات اتساءل لماذا تركت نيويورك...

الآن وقد تحسّن الطقس؛ بدات مشروع زرع نباتات عظيماً. هناك رجل زنجى عجوز ذو شعر ابيض وشارب ضخم ابيض، كان يزرع صباح اليوم شتلة ورد، مبرعمة، واعتقدت ان وجود ورود بيضاء وحمراء ووردية وصفراء فى الشتلة نفسها سيكون مشهداً رائعاً. وقد ربطها بخرق صغيرة مثل ورق لفّ الشعر. كما زرعت فُلة تخلب العين، وآمل ان احصل على شجرة صبّار ارتفاعها عشرة اقدام من نوع «السيروز المزهر ليلاً» وازرعها فى ساحة البيت الامامية حتى اجعل لويز تفتح عينيها عندما تصل مسز الميدا (ربة البيت)، كانت لديها متطوّعة دائمة خلال هذا الصيف وعندما جئت إلى هنا كانت هى والفناء يعكسان بالضبط صورة الطلل الباروكى.

● ١١ سبتمبر، ١٩٤٠.

اشكرك يا ماريان، لكل الجزء الأول من الرسالة الأولى. يبدو لى انى اطلب الكثير من فكرك ووقتك ولا اعطى تقريباً اى شىء فى المقابل. واكاد لا اعرف لماذا اصرّ على الإطلاق. إنه لشىء رائع حقيقة ان اعوّل كثيراً على حقيقة انى كتبت نصف (درزينة) من جمل لاأزال أستطيع أن أعيد قراءتها بدون حرج كبير. ولكن يخالجنى ذلك الإحساس المتصل بـ«اشياء» فى الذهن، مثل كرات الجليد أو الصخور أو قطع من الأثاث موضوعة بطريقة غريبة. إنها كما لو كانت كلّ الأسماء هناك ولكن الأفعال ناقصة - إذا كنت تدركين ما اقصده. ولا أستطيع إلا أن اعتقد انها لو هُزّت بقوة كافية ولمدة كافية سيظهر نوع من الكهرباء، بمجرّد الاحتكاك، وان هذا سوف يرتب كل شىء لكنك تتذكرين كيف قال مالارميه ان الشعر يُصنع من كلمات وليس من افكار - وفى بعض الاحيان اشعر بخوف شديد اننى اقترب او احاول الاقتراب منه كلية - من الطريق الخاطىء.

● إلى د. آنى باومان

١٦ سبتمبر، ١٩٥٢.

تقلص «الشرب» فيما يبدو إلى نحو امسية او امسيتين كل شهر، واتوقف قبل ان تسوء حالتى، فيما اعتقد. حقاً، لا يزال يحدث مرة او مرتين فى الغالب، ولكن افضل ما فى الأمر انى فيما يبدو لم اعد افكر فى الشرب على الإطلاق، ولم اعد اشعر بكل ذلك الندم. لقد بدا ينتابنى القلق بسبب السنوات العشر الماضية او نحو ذلك، واتمنى ان اتمكن من الكف عن الشعور بهذا القلق، لكن فيما عدا ذلك يبدو ان الشرب والعمل قد تحسناً على نحو معجز، حسناً، لا ليس هناك معجزة حقيقية - فالفضل كا الفضل يرجع إلى حسن فهم «لوتا» وطيبتها. ولا ازال اشعر اننى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان ينبغى ان اموت واصعد إلى السماء بدون ان استحق ذلك، لكنى اخذت اتعود بعض الشىء على هذا الشعور.

● إلى راندال جاريل

٧ اكتوبر، ١٩٥٦.

وصل ليلة البارحة مجلدا رسائل كولريدج، وقرات حتى الثانية صباحاً وصحوت فى السادسة لابدا من جديد - إن توقع الكتابة الممتعة والمريحة للنفس، إليك، هى الشىء الوحيد الذى يمكن ان يباعد بينى وبين ذلك الرجل الرائع، وكما تقول اليس جيمس هنرى جيمس: «إن امعاءه هى امعائى، واوجاع اسنانه هى اوجاع اسنانى». لم اكن ادرك مدى متعة الرسائل التى فى هذا الحجم، ولم اكن ادرك الى اى حدّ يبدو معاصراً، هل قراتها؟

إنه شىء مضحك، ولكنه حقيقى، انه قبل وصول رسالتك بيوم واحد فقط كنت اقرأ اعمالك الكاملة قراءة دقيقة. تعرف، لقد سررت بمسالة البوليتزر، وبصفة خاصة هنا، حيث كانت متعة كبيرة - لكننى لااستطيع ان افهم على مدى العمر لماذا لم يمنحوها إياك، من المؤكد ان بعض قصائد الحرب كانت افضل ما كُتب فى هذا الموضوع على الإطلاق، وهى، بكل امانة، القصائد الوحيدة فيما يتعلق «بحروبنا». ولكن بإعادة قراءتها بدات افكر فى انها لهذا السبب فقط لهذا اختار اعضاء اللجنة شخصاً ما غير مؤذٍ مثلى. لقد فقدت الحرب جاذبيتها الآن وهم يريدون أن ينسوها؟ وبطبيعة الحال، لا اعرف هؤلاء من يكونون! وعلى اية حال، يتوقف كل شىء على ذلك، فيما اعتقد. ربما كنت سعيدة لأنى لا اعرف، ارجوك لا تقل لى، إذا كنت تعرف، ممن تكوّنت اللجنة!

● إلى روبرت لوويل

بوسطن

١٦ يناير ١٩٧٥

سوف اكون وقحة وعدوانية للغاية، ارجوك لا تتحدث عن الشيخوخة كثيراً، يا صديقى العزيز العجوز! إنك تُفتّ فى عضدى. إن الشىء الذى كان يعجب «لوتا» كثيراً فى الأمريكيين الشماليين كان هو شبابنا المجدّد وطاقتنا، وامتناعنا عن الحديث عن الموتى - واعتقد انها كانت على حق!.. وبطبيعة الحال، يختلف الأمر بالنسبة لكاتب، اعرف - حقاً اعرف - برغم ذلك، برغم الأوجاع والآلام لا اشعر فى الحقيقة اننى اختلفت كثيراً عنى عندما كان عمرى ٣٥ سنة - وانا بالتاكيد اكثر سعادة بكثير، فى معظم الوقت. (هذا بالرغم من ناقلات البترول العملاقة التى تسير فى موكب امامى كل يوم) إننى فقط لن اشعر بالكهولة - واتمنى لو ان اودن لم يمعن فى ذلك فى سنواته الاخيرة.

وعلى اية حال، يا عزيزى «كال»، ربما تخونك الذاكرة! لم اكن، قطُّ «طويلة» كما كتبت متذكراً إياى، لقد كنت دائماً خمسة اقدام واربع بوصات وربع البوصة - وانكمشت الآن إلى خمسة اقدام واربع بوصات، ولم اشعر قط انى طويلة إلا فى البرازيل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم يكن لى قط «شعر بنى طويل» ايضاً. وعندما كنت فى سن الثالثة والعشرين أو الرابعة والعشرين - وربما كنت قد شبت بالفعل بعض الشيء عندما التقيت بك أول مرة. وقد حاولت أن أطيل شعرى لفترة قصيرة جداً، لانى احب الشعر الطويل - ولكنه لم يصل حتى إلى كتفى وهو دائماً صعب المراس حتى انى تخليت عنه خلال شهر او نحو ذلك. اعتقد انك لابد ان تصف شخصاً ما آخر! لذلك أرجو إلا أن تضعنى فى قصيدة جميلة «طويلة ذات شعر بنى طويل!» إن ما أتذكره بالنسبة لذلك اللقاء هو شكلك المغضن، شعرك المتجعد الجميل، وكيف تحدّثنا عن معرض بيكاسو بمتحف «موما*» فى ذلك الوقت، وقد اتفقت آراؤنا حول لوحات صيد السمك فى «انتيب» ومدى حبّى لك، بعد ان كنت تقريباً اخشى أن اذهب - وكيف كان راندال وزوجته يتقاذفان بوسائد الكنبة و«كيتين»، طبعاً، «كيتين». كنت ايضاً بالاصح قذراً، ولا ريب فى أن هذا ما احببته ايضاً. وحكاياتك فى غرفة البدروم التى كنت تعيش فيها وكيف كان الجيران يسكرون طوال الليل وعندما يصبحون يكونون مشاكسين للغاية، يقول احدهم، «تذكّروا الصبى، قاصداً إياك. حسنٌ، اعتقد انى ساضطر إلى أن اكتب «مذكراتى» لمجرد تصحيح الأمور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* متحف الفن الحديث بنيويورك

صبرى حافظ

مسرحية غير صهيونية لكاتب صهيونى

تؤكد مسرحية (المطبخ The Kitchen)ر **ارنولد ويسكر** A.Wesker (والتى افتتحت هذا الأسبوع على مسرح الرويال كورت العنيد. وهو المسرح الذى شهد عرضها الأول عام ١٩٥٩ أى قبل خمس وثلاثين سنة، أن المخرج المسرحى الموهوب **ستيفن دالدرى** يوطد مكانته فى المسرح الإنجليزى باعتباره أعمق مخرجى هذا المسرح موهبة، وأكثرهم قدرة على الإضافة الخلاقة للعمل المسرحى منذ **بيتر بروك**. ومع أننى أضع المؤلف فى المكان الأول من العمل المسرحى فى كتاباتى، وأهتم ببناء المسرحية كنص أدبى درامى بالدرجة الأولى فى

ارنولد ويسكر

تناولى للمسرح، فإن هذا المخرج المسرحى الفذ هو الذى يجبرنى فى جميع الحالات على تغيير هذه السنة

وبدء المقال بالإشارة إلى دوره الإبداعى فى العمل منذ تناولى أى عرض من عروضه، ذلك لأن المخرج اللامع **ستيفن دالدرى** Stephen Daldry قد أحال هذه المسرحية القديمة إلى عمل بالغ الجدة والرهافة، وإلى استعارة درامية حساسة للوضع الراهن فى المجتمع الإنجليزى، ومع أن عمل **ستيفن دالدرى** ينطلق من الإحترام الكامل للنص المسرحى، فإنه يبرهن على أن المخرج المبدع الخلاق يستطيع أن يترك بصمته المغيرة على العمل والمضيفة إليه دون أن يغير حرفا فى النص أو يخرج عليه، وإنما يفعل ذلك من خلال تمرير النص عبر

مرشح خصب من لغة الإخراج المسرحى المبهرة وخياله الخلاق، بالصورة التى يتحول معها النص القديم الذى لم تتغير كلمة فيه بالحذف أو بالإضافة إلى عمل جديد كلية يوشك أن يكون مقطوع الصلة بهذا العمل، أو بالأحرى بعروضه السابقة كما عرفناه من قبل على أيدى غيره من المخرجين.

لأن **دالدرى** يعتمد على تقديم النص المكتوب دون تغيير أى كلمة فيه، ولكن بعد أن يضفر لغته المكتوبة تلك مع مجموعة من المفردات الأخرى الضوئية والسمعية واللونية والتشكيلية، وغيرها من مفردات اللغة التى أسميها بلغة العرض المسرحى، لأن ما يقدمه **دالدرى** فى معظم الأحيان ليس مجرد إخراج جديد أو تأويل جديد لنص قديم، ولكنه إعادة كتابة هذا النص على الخشبة وقد ضفر لغته النصية بمفردات لغة العرض المسرحى المتعددة من حركة وإيقاع وإضاءة وملابس وتشكيل مشهدى للفضاء المسرحى تجسده كل تفاصيل المشهد وتصميم المناظر، وقد استن **ستيفن دالدرى** لنفسه منذ أن خرج من مجال المسرح التجريبى المحدود - حيث أدار «مسرح الجيت» الصغير لعدة سنوات وبعث فيه الكثير من الحيوية والتألق - إلى المسرح الكبير - سواء فى المسرح القومى الذى قدم له عرضى (**زيارة المفتش**) **لبريستلى** و(**الحياة الآلية**) **لترويدول**، أو فى مسرح «**الرويال كورت**» الذى عين مديراً فنياً له منذ عامين - خطة لم يحد عنها حتى الآن وهى اللجوء إلى الأعمال الكبيرة القديمة التى عرفها المشاهد فى إخراجات سابقة ليكشف فيها عن عوالم جديدة لم يعرفها المشاهد من قبل، ويحيلها تحت وقع ضرباته الإخراجية الخلاقة إلى عمل جديد كلية من حيث الشكل والتفسير معاً.

وبالإضافة إلى هذه السنة التى تستهدف إبراز إضافة المخرج الجديدة للعمل القديم، وبلورة تأويله الفريد لعوالمه ورؤاه، ، ولفت النظر إلى منهجه الإخراجى المتميز، ينطوى اختياره لهذه المسرحية القديمة لتكون أول عمل إخراجى يقدمه على خشبة مسرح **الرويال كورت** منذ أن انفرد بإدارته هذا العام بعد أن شارك فى هذه الإدارة مع مديره الفنى القديم **ماكس ستافورد - كلارك** طوال العام الماضى فى نوع من الإدارة المشتركة أو المرحلة الانتقالية على عدد من الدلالات. أولاها أنه يبدأ عهداً جديداً لهذا المسرح يبعث فيه الحيوية والتألق بعد أن خبا بريق إسهامه المتميز فى المسرح الإنجليزى والذى يبلغ ذروته فى الخمسينيات عندما قدم **جيل الغضب** وغير به المسرح الإنجليزى كلية، وثانيتها أن يتغيا التأكيد على أن هذا الجديد غير منفصل عن تراث هذا المسرح العتيد، وإنما متصل بأهم ما فى هذا التراث من قيم تجديدية وتجريبية. وثالثتها، أن المغامرة الإخراجية الجديدة تستهدف إرهاف الجدل بين المسرح والواقع وليس الإيغال به فى تجريب منبث الصلة بما يدور فيه من قضايا وتحولات اجتماعية وسياسية ورابعها أن هذا التغيير له طبيعة راديكالية تشمل كل شىء فى المسرح نفسه. وما تغيير الفضاء المسرحى وإعادة بناء الخشبة لتستوعب الفضاء الشامل بين الصالة والبلكون من ناحية. ولتعيد توزيع الجمهور على جانبى العرض بضربة تصميم عبقرية تحيل المسرح التقليدى إلى نوع من مسرح الحلقة، إلا المؤشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأول على جذرية التغيرات التى لابد من إدخالها على هذا المسرح العتيد ليلعب دوراً جديراً بتاريخه العريق، وليدير من خلال هذا الدور الجديد حواره العميق مع متغيرات الواقع وكوابيسه المبهظة التى خلفتها سنوات الحكم الثاتشرى.

والواقع أننى لاأحب مسرحيات **أرنولد ويسكر** لما يتسم به كاتبها من تعصب صهيونى مقيت، بالرغم من الدور البارز الذى قام به هذا الكاتب فى بداية حركة **كتاب الغضب** ومن بدايته الطيبة التى كانت تتسم بقدر من التقدمية والإنسانية. لأن تحول هذا الكاتب عقب أعمال البدايات الأولى إلى التعصب الصهيونى قد أجهز على مسرحه كليه، وحوله إلى نوع من الدعاية الممجوجة للصهيونية والتبرير الدرامى الساذج لجرائمها، على العكس من مجايله **هارولد بينتر** وهو يهودى هو الآخر، ولكنه لم يقع فى أحبولة الرؤية الصهيونية، وبالتالى حافظ على مسرحه من التردى فى هاوية دعاواها الفاسدة، فـ**ارنولدويسكر** ولد عام ١٩٣٢ لأسرة يهودية من المهاجرين فى الحى الشرقى «إيست إند» الفقير بلندن، بدأ حياته فى قبضة فقر الطبقة العاملة وفى فىء الحلم الاشتراكى بالتغيير الذى آمن به أبواه الشيوعيان، وعانى طوال فترة الصبا التى أمضاها فى حى **هاكنى**، وهو من أحياء شمال شرق لندن الفقيرة أيضاً، حيث تلقى تعليمه فى مدرسة الحى. ولما بلغ السادسة عشرة ترك المدرسة، وعمل فى تجارة الأثاث ثم مساعدا لبائع كتب. وبعد أن أمضى الخدمة العسكرية فى سلاح الطيران الملكى عمل مساعدا لسباك وعاملا زراعياً. ومنقى للحبوب، وغسالا للصحون فى مطعم ثم معدا للفطائر وهى المهنة التى أمضى بها أربعة أعوام، وفى عام ١٩٥٨ التحق لدورة تعليمية قصيرة بمدرسة تقنيات الفيلم فى لندن، بدأ بعدها كتابة السيناريوهات السينمائية، ثم الكتابة للمسرح.

وقد عرضت مسرحيته الأولى (**حساء دجاج بالشعير** Chicken Soup With Barley) عام ١٩٥٨ فى مسرح **الرويال كورت**، وأعقبتها مسرحية (**جذور** Roots) عام ١٩٥٩ ثم (**إننى أتحدث عن القس** I'm Talking About Jerusalem) عام ١٩٦٠، وتشكل هذه المسرحيات الثلاث التى قدمت جميعها على مسرح «**الرويال كورت**» وأخرجها وأسهم فى إعادة كتابتها مع **ويسكر** مخرج جيل الغضب الشهير **جون ديكستر** John Dexter الذى يعد العمل معه هو المدرسة الأولى التى تعلم فيها **ويسكر** كتابة المسرح. وفى أثناء العمل فى هذه الثلاثية كتب ويسكر مسرحيته (**المطبخ**) عام ١٩٥٩ التى لم يمكن عرضها فى حينها، وقدمت قراءة لها فى يوم الأحد فى مسرح «**الرويال كورت**» وهو يوم عطلة المسرح، وذلك لطولها وكثرة ما بها من شخصيات ولصعوبة عرضها، ويعد الكاتب المسرحى الشهير **جون أردن** Ard-John en هذه المسرحيات من «مسرحيات السيرة الذاتية المعالجة بشكل وثائقى» لأن هذه المسرحيات الأربع الأولى تستمد تجاربها من حياة **ويسكر** أو من خبرته الذاتية فى العمل بمطبخ كغاسل للصحون ثم كمعد للفطائر. فالثلاثية توشك أن تقدم لنا سيرة ذاتية لحياة أسرته، بينما تستمد (**المطبخ**) عالمها من تجربته فى العمل خارج الأسرة. أما مسرحيته التالية (**بطاطس مقلية مع كل شىء** Chips With Every-thing) عام ١٩٦٢ فتستمد عالمها من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجربته فى أثناء فترة تجنيده بسلاح الطيران، وتستخدم الفاصل الحاد بين الضباط والجنود فى تناول التقسيم الطبقى فى بريطانيا، ثم تتابعت مسرحياته (ضباط من توتنجهام The Nottingham Captain) ١٩٦٣ و (الفصول الأربعة The Four Seasons) ١٩٦٥ و(مدينتهم والمدينة الذهبية Their Very Own And Golden City) عام ١٩٦٦. ثم (الأصدقاء The Friends) عام ١٩٦٩، وفى النصف الثانى من الستينيات نشط ويسكر فى الحركة العمالية وحظى بتأييد حزب العمال لإنشاء مسرح عمالى التوجه أخرج له عددا من المسرحيات منها مسرحيته (الأصدقاء). وفى عام ١٩٧٢ عاد إلى مسرح «الرويال كورت» بمسرحية (العجائز The Old Ones) التى كانت بداية اتجاهه السيىء صوب الصهيونية باعتبارها الحل للمسألة اليهودية فى نظره، واستمر بعدها فى كتابة العديد من المسرحيات التى تراكمت حتى تجاوز عددها منذ ذلك الحين وحتى الآن العشرين مسرحية تشيع فى أغلبها معالم رؤيته الصهيونية المسمومة تلك، ولم تستطع أى منها الارتقاء إلى مستوى مسرحياته القديمة، لأن التردى الفكرى يصاحبه عادة تردٍّ فنى مماثل لا فكاك منه.

وقد حرص ستيفن دالدرى فيما يبدو على العودة إلى مسرحية من بواكير آرنولد ويسكر، التى تألقت فيها موهبته قبل أن تسوخ أقدامه فى رمال الصهيونية الناعمة، ليقطع صلته بمسرح ويسكر الضعيف وبرؤياه السياسية المشبوهة، وليعود إلى فترة البدايات الزاهرة التى ارتبطت بمسرح «الرويال كورت» وبثورته الشهيرة فى الخمسينيات. بل لقد اختار مسرحية من مسرحياته الأولى الجيدة هى أقل مسرحيات ويسكر يهودية، لأن عالمها ليس عالم الشخصيات اليهودية التى يعج بها مسرحه، وإنما عالم شخصيات الطبقة العاملة المطحونة من إنجليز وأيرلنديين ومن انضم إليهم من المهاجرين اليونان أو الألمان أو حتى اليهود، فلا يمكن أن تخلو مسرحية من مسرحياته من شخصية يهودية، لكن يبدو لى أن ما جذب هذا المخرج العبقرى ستيفن دالدرى لمسرحية ويسكر الباكرة تلك هى أنها مسرحيته الوحيدة التى استطاعت أن تعثر على عالم واقعى مترع بالمسرح فى واقعيته ذاتها، وليس عالما واقعيا تحول إلى مسرح، فى صورة «المطبخ» الذى يشكل عالمه وتدور فيه أحداثها، فالمطبخ مكان مسرح بالدرجة الأولى، ليس بمعنى أى مكان يدور فيه حدث هو مكان مسرحى حسب نظرية المساحة الخالية لبيتر بروك، ولكن بالمعنى الجوهرى للمسرح، أى المكان الذى تتحقق استقلاليته بممارسته لفاعليته، أى أن «المطبخ» أو بالأحرى هذا النوع من المطابخ الكبيرة، كالمسرح تماما، يخلق من خلال فعاليته عالمه المستقل كلية عن العالم الخارجى برغم جدله المستمر معه. فالمطبخ، ونحن هنا بإزاء مطبخ من مطابخ المطاعم الكبيرة يعد وجبات لألفى شخص فى اليوم لا ينجح فى تحقيق دوره المهم ذاك إلا لأنه يحقق استقلاله عن العالم الخارجى، ويتحول إلى عالم قائم بذاته له آليات حركته ومنطقه وتاريخه، بل إنه يفرض على العاملين به ما يمكن تسميته بحالة وجود، أو حالة من حالات الوجود لها خصائصها ومنطق توقعاتها ، ولها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استقلالها وانفصالها عن حالات وجودهم الأخرى خارجه. وهو لذلك مكان مسرحى أو عالم مسرحى له تكامله واستقلاليته فى المحل الأول.

واهتمام **دالدرى** بهذا النوع من المكان المسرحى جزء من منهجه الإخراجى الذى ينهض على أن السبيل الوحيد إلى بعث الحياة فى المسرح لا يتحقق إلا من خلال إعادة الحياة إلى المسرح، بمعنى أن يتخلى المسرح عن مسرحيته المزيفة، بالمعنى الذى عناه **بيتر بروك** فى حديثه عن «**المسرح المميت**» وأن يستعيد حياته وتألقه من جديد بأن يصبح شكلا حيا من أشكال الحياة الفاعلة والمتألقة. ولذلك يهتم **دالدرى** اهتمامًا بالغاً بالفضاء المسرحى وبتشكلاته إلى الحد الذى دفعه إلى إعادة تشكيل فضاء مسرح «**الرويال كورت**» التقليدى كلية، وتحويله إلى مطبخ حقيقى فى وسط الفضاء الذى استحال إلى نوع من مسرح الحلقة كما ذكرت، وحينما أقول مطبخ حقيقى، فإننى أعنى هذا بالتأكيد، فمنهج **دالدرى** فى الإخراج لايقوم على المحاكاة، أو مضاهاة الواقع، وإنما على إعادة خلق الواقع بحذافيره وبصدق كامل على خشبة المسرح. فالمواقد وأوانى الطبخ المعدنية الثقيلة، وصوانى تقديم الطعام اللامعة. وأدوات الطهى المختلفة والصحون والملاعق والشوك والسكاكين كلها حقيقية، وليست نوعا من الديكور المصطنع الذى يموه فى المشهد على الواقع، أو يكتفى بالإيحاء به، لذلك بدأ العرض بتكريس هذه الحقيقة وبطقس لفت نظر المشاهد إليها من خلال دخول أحد العمال وإيقاده للموقد والأفران العديدة، فى صمت كامل يلفت نظر المشاهد إلى الأصوات التى تحدثها عملية اندلاع النار بعد الانفجارة الصغيرة التى يحدثها اشتعال دفعة كبيرة من الغاز، ثم الهسيس المستمر الذى يتزايد صوته كلما ازداد عدد المواقد والأفران المشتعلة، وهو مشهد لايستغرق إلا دقيقة أو دقيقتين. ولكنه يلخص لنا عالم المسرحية كله، وكريشيندو تصاعد الانفجار وتضاعف الهسيس الذى يحدد إيقاع الحركة فيها، لأننا سنكتشف فيما بعد أن هذا المشهد هو من نوع ضبط الإيقاع فى مطالع السيمفونيات الموسيقية. وأن فصلا من فصول المسرحية سيبدأ بمجموعة متتابعة من الانفجارات الصغيرة، التى تتضافر بعدها أصوات الهسيس وتتصاعد إيقاعاتها حتى تبلغ ذروة انفجارية ينتهى بها الفصل.

لكن قبل هذا الحديث عن البنية الدرامية والإيقاعية للمسرحية، لابد من الإشارة إلى أن تحويل المشهد المسرحى إلى مطبخ حقيقى، يحول المشاهدين إلى زبائن فى مطعم هذا المطبخ الكبير، وبالتالى إلى مشاركين ومسئولين عما يدور فيه لأنه يدور لهم، وبهم، ومن أجلهم. وقد أكدت بنية الفضاء المسرحى هذا البعد المهم فى الإخراج، لأنها جعلت دخول النادلات إلى المطبخ وخروجهن بالطعام منه معادلا لحركتهن مع مكان الجمهور بالفضاء المسرحى إلى مكان مطبخ فيه. وهذا التداخل بين المشهد والجمهور ينطوى على تغيير جذرى لعلاقة المسرح بالجمهور عند **ستيفن دالدرى**. وهو تغيير يستخدم شيئا من الرؤية البريختية من حيث محتوى موقفها الفكرى من دور العمل الدرامى، لكنه يحقق هذا المحتوى الفكرى بمنطق مغاير كلية للمنطق البريختى فى

ARCHIVE

هذا المجال. لأن الانفصال عن الواقع والقدرة على الحكم عليه تتحقق هنا من خلال منطق المشاركة فى الموقف المسرحى وبالتالى المسئولية عنه لا من خلال الانفصال المستمر من أجل الحكم عليه من خارجه. فإخراج **دالدرى** يستهدف عادة أسر المشاهد فى قبضة التجربة المسرحية، وإدخاله فى منطقها، من أجل تحميله مسئولية التعامل معه والفاعلية فيها من ناحية، وحتى تكون استجابته لعالمها وبلورة موقف منه من الداخل وليس من الخارج، ومن هنا كان (**المطبخ**) الذى رأيناه متجسداً بكل حقيقة فى الفضاء المسرحى هو مطبخ «**دالدرى**» أكثر مما هو مطبخ «**ويسكر**»، لأن العرض استطاع أن يحمل كل كلمة فى مسرحية **ويسكر** برؤى **ستيفن دالدرى** الدرامية وبصيرته المرهفة عن الواقع المعاصر، وليس من مرحلة الخمسينيات التى كتب عنها **ويسكر** مسرحيته، والتى لايزال نصها مرتبطاً بها إلى حد كبير لولا تحرير **دالدرى** للنص من تاريخيته.

وتنقسم المسرحية إلى قسمين، يؤسس الأول عالم «**المطبخ**» وإيقاعه، أو ملامح الجحيم السفلى الذى يصهر فى أتون حرارته المستمرة العواطف والمشاعر والأجساد، فتلتحم كلها معا فى عالم متماسك ومتصارع فى آن واحد. عالم من الفقراء الذين يسحقهم العمل البدنى الشاق والمستمر، فيحاولون الارتفاع عليه بالتضامن والتعاون وتبهظ كاهلهم مطالب الحياة الشاقة، فيتغلبون عليها بشىء من المرح والسخرية من تطلعات بعضهم المستحيلة، عالم يبهظ أرواح كل العاملين فيه بمطالبه المستمرة التى تأتى دائماً للمطبخ من الخارج أى من المطعم، على شكل طلبات عاجلة وصغيرة ومحددة تحملها إليه نادلات المطعم الجميلات، ولكنها تتحول إلى سياط تلهب ظهور العاملين فيه فيزدادون جريا ولهاثا، ومع ذلك تحدوهم الرغبة فى الحب والخلاص من هذا الجحيم الشاق. وتجسد هذه الرغبة بالدرجة الأولى فى العلاقة بين **بيتر**. العامل الألمانى الذى يعمل فى المطبخ، و**مونيك** النادلة الجذابة المتزوجة التى يقيم علاقة معها تصبح بها عشيقة له. كما تتجسد فى محاولة الطباخ اليونانى إقامة بعض العلاقات العابرة مع عدد من النادلات الجميلات، أو فى محاولة عامل ألمانى آخر تجاوز معاناته بالعزف على الجيتار، أو لجوء العمال اليونانيين إلى الرقص الجماعى التقليدى الذى يشبه الدبكة العربية، وهى كلها تجليات لمحاولات الارتفاع المتباينة فوق تلك المعاناة.

والواقع أن البنية الإيقاعية ذات الكريشيندو المتصاعد، ودخول النادلات الجميلات ومغازلاتهن الخفيفة للعمال، وعلاقاتهن الحميمة بالسيد **ناراتجو** صاحب المطعم الذى نام مع أكثر من واحدة منهن استحال تحت وقع المعالجة الإخراجية الحاذقة إلى استعارة درامية أو معادل مسرحى لآليات السيطرة على العمال وضمان استمرار استنزافهم فى المجتمع الرأسمالى. فليست كل هذه المغازلات الخفيفة إلا نوعا من المهدئات التى لايمكن أن تتحول إلى علاقة حميمة مع صاحب العمل، وإذا ما حدث وأقام أحد العمال علاقة حميمة مع أى منهن فستكون عاقبة ذلك وخيمة بلا شك، كما حدث مع **بيتر**. ولذلك أصبح «**المطبخ**» استعارة ملخصة لكل صيغ الإنتاج

ARCHIVE

فى المجتمع الرأسمالى. واستحالة العلاقات بين مختلف فضاءات المسرحية إلى تلخيص للبنية الأساسية لعلاقات الإنتاج من هذا المجتمع، لذلك تحول فرانك من الطبخ الجيد المتقن إلى الطبخ لأعداد كبيرة وبسرعة من أجل المال نظير التحول من الإنتاج اليدوى الحرفى المتقن إلى الإنتاج المصنع بالجملة. ولذلك أيضاً فإن السيد مارانجو لا يدخل إلى عالم المسرح إلا لماما، ولزيارات خاطفة يصدر خلالها الأوامر أو يتأكد عبرها من سير العمل على ما يرام، أو يشكو فيها من سوء العمل إذا ما اشتكى أى من الزبائن من رداءة الطعام. فما يهم السيد مارانجو ليس جودة الطعام، وإنما ألا يشتكى الزبائن منه، ويؤكد هذه الدلالة الاستعارية اقتصار إخراج المسرحية على استخدام ثلاثة ألوان فى العرض كله: الأبيض الذى يرتديه كل العاملين فى المطبخ والأسود وهو زى النادلات الجميلات، ولون ملابس صاحب المطعم الفخمة أيضاً، والمعدنى للمطبخ نفسه فى صلابته الباردة المحايدة العارية من المشاعر والتى تفوح منها رائحة الآلية المرتبة بالإنتاج الرأسمالى. وقد أسهمت نمطية الألوان فى بلورة إيقاع المطالب المتصاعدة الذى لايترك لأى من هذه العلاقات فرصة التأثير عليه، لأن نمطية الألوان تزيد من حدة الآلية التى يتحول فيها العامل إلى ترس فى آلة الإنتاج الضخمة تلك.

وقد أفلح العرض فى استخدام هذه النمطية دون الوقوع فى براثن التنميط لأنه أحالها إلى أداة من أدوات إرهاف حقيقة المشهد وتأكيد واقعيته بهذا المعنى الجديد للواقعية، وأصبح من الطبيعى أن يرتدى العمال جميعاً هذا الزى الموحد الذى يعد أحد وسائل دمجهم فى آلة الإنتاج، وتجليا من تجليات نجاح صاحب العمل فى ذلك، فهو الوحيد الذى ظل خارج هذا الزى الموحد، وإن انتمى لونيا إلى لون العالم الخارجى، وليس إلى لون هذا الجحيم السفلى الذى يمور فيه عالم المطبخ. وهو عالم أبيض إذا كان البياض هو لون الموت، لأن الحياة التى يعيشها العمال فى هذا المطبخ الجحيمى هى لون من ألوان الموت. كما أفلح فى تحويل نمو الأحداث فى الفصل الأول بطريقة لا تكشف عن تمايز الشخصيات وتماثلها فحسب، وإنما عن تحول العالم الواقعى البسيط فى المطعم، بحركته العادية ذات الإيقاع الطقسى، إلى كابوس فظيع يخيم على الجميع، ويزداد إيقاعه سرعة حتى يبلغ الكريشيندو المتصاعدة فيه على حافة الجنون. ومن خلال تصاعد الأحداث نتعرف على طبيعة آليات الحركة التى تتحكم فى إيقاع عمل المطبخ من خارجه، وتفرض عليه كل ما سيطبخ فيه بأمر من السيد مارانجو، وعلى مطامح فرانك الذى يريد أن يصبح الطباخ الرئيسى، وعلى رغبة بيتر الألمانى فى تعميق علاقاته بمونيك، وتشوف هانز لجمع أكبر قدر من المال وغير ذلك من تفاصيل حيوات العمال الصغيرة ومشاغلهم. ويتواقت هذا التصاعد مع مرور الزمن الدرامى، لأن المسرحية توشك من حيث بنائها أن تخضع للوحدات الأرسطية من حيث وقوع أحداث فى دورة يوم واحد تبدأ فى الصباح وتنتهى فى مساء اليوم نفسه، وفى مكان محدد هو المطبخ، فكلما اقترب موعد الغداء ازداد إيقاع العمل سرعة، لأن على المطبخ أن يقدم ما يقرب من ألف وخمسمائة وجبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لزبائنه فى وقت الغداء. ويعد أن يقدم المطبخ الأكل للعاملين فيه، يبدأ توافد الزبائن ويتصاعد هذا الإيقاع مع حركة النادلات السريعة بين المطبخ والصالة الغائبة عن المشهد ولكنها تفرض إيقاع حركته من الخارج ويستمر هذا التصاعد حتى ينتهى بسعار الحركة اللاهث المجنون الفصل الأول.

ويبدأ الفصل الثانى بعد انتهاء دوامة العمل الشاق فى فترة الغذاء، وتراخى الإيقاع من جديد بعد الظهر، وقبل أن يتصاعد من جديد مع اقتراب موعد العشاء، لتكشف لنا لحظات الراحة القليلة عن طبيعة العلاقات بين شخصيات المسرحية المختلفة، وعن تأثير كابوس المطبخ الفادح على هذه العلاقات. فنعرف أن بيتر ذهب فى موعد ليلتقى بمونيك ولكنها لم تحضر، وأنها قررت إجهاض الجنين الذى تحمله منه والبقاء مع زوجها بدلا من الهرب معه لبدء حياة جديدة. ويتشبث بيتر بأمل أن تتراجع مونيك عن قرارها الجائر ذاك، ولما يقدم أحد الشحاذين يستجدى بعض الطعام، ويتحدث عن تاريخه القديم عندما حارب فى الصحراء ضد روميل فى معركة العلمين ويأمر له فرانك بشىء من الحساء، يقدم له بيتر شريحة من اللحم، فى نوع من المفارقة الدالة على اعتراف الألمانى بجميل هذا الجندى القديم الذى تردى به الحال إلى حضيض الاستجداء. وينتقده فرانك وصاحب العمل معه فى موقف يعمق من دلالة هذه المفارقة المسرحية الشيقة. ويحاول بيتر أن يدخل على نفسه وعلى زملائه شيئاًمن البهجة فيصنع من السلم قوس ظهور، يرشق فى كل درجة من درجاته وردة. ويسأل كل زميل له عن حلمه فيعرب البعض عن أحلامهم البسيطة إذ يحلم أحدهم بأن يستطيع النوم حتى يستمتع بالراحة المبتغاة، ويحلم آخر بالنقود، وثالث بمباريات كرة القدم والنساء، بينما يحلم بول بشىء من التواصل المفقود الذى لا يستطيع أن يحققه مع جاره، وهو الجار الذى تمنى أن يلقى بقنبلة على المتظاهرين الذين انضم إليهم بول. وحينما يجىء الدور على بيتر فإنه لايستطيع أن يحلم لأنه يشعر بالحصار وانسداد الأفق أمامه.

فإذا ما فرض على الإنسان أن يعيش فى حضيض هذا المطبخ الجحيمى الذى يمثل آليات الاستغلال المستمر للعمال فإن من العسير عليه أن يحلم بأى شىء أفضل. وليس فقط لعجز الإنسان المنهك عن الحلم، فلعدد كبير من شخصيات المسرحية أحلامها البسيطة التى تعبر عنها بأشكال متعددة، وليس الكلام هو أداة التعبير الوحيدة لدى هذه الشخصيات لأنها كلها عمالية ضئيلة الثقافة، فقيرة الحصيلة اللغوية، وبالتالى محدودة القدرة على التعبير، وإنما من خلال الفعل والحركة كذلك. فبيتر لايستطيع أن يحلم، لأن الواقع يقتل كل أمل له فى الحلم، ليس فقط لأنه ابن جيل الهزيمة الألمانية، والعقل المهزوم عقل مأزوم، ولكن أيضاً لأن الجنين الذى وضع بذرته فى أحشاء مونيك مهدد بالإجهاض، لأن مونيك لاتريد التخلى عن زوجها والهرب معه، وإنما تفضل الإجهاض بالرغم من حلمها الكابوسى الملطخ بالدم الذى يحذرها منه.

ويبدأ العمل فى التصاعد من جديد مع اقتراب موعد العشاء، ولكن بيتر وقد أثقلته أحزانه لايزال يعمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بشيىء من البطء مما يدفع إحدى النادلات وهى أكبرهن سناً والتى شهدت مرحلة الماضى القديم عندما كان المطبخ هادئاً والطبخ نوعاً من الفن الراقى والتى تفخر بأنها قدمت الأكل فى الماضى للأمراء والمشاهير، ويسخر أحد زملائها من تفاخرها بالماضى، إلى أن تثور فى وجهه وتتهمه بالنازية فينفجر فى سورة غضب عاتية يدمر فيها كل شيىء. يطيح بكل الأدوات والأوانى على الأرض، ويقطع ماسورة الغاز بساطور اللحم، فينطلق الغاز ليخنق الجميع. ويقطع شريان ساعده فى محاولة للانتحار بعد كل ما فعله، ولكن أحد زملائه ينقذه ويربط شريانه المقطوع، ويوقف عملية تدميره للمعبد على الجميع. ويجىء صاحب المطبخ ليسأل عما يريد العمال أكثر من الأجر والعمل والمسكن، وبهذا السؤال الدال المتكرر، والذى يرد عليه بيتر بخلع ملابس الطهى وإلقائها على الأرض، تنتهى المسرحية، ويعود العمال من جديد إلى مواقعهم أمام المواقد والأوانى، فى مشهد تحيله الإضاءة والحركة إلى نوع من الإفاقة من الكابوس، أو بالأحرى نوع من العودة الإرادية إلى جحيمه الأرضى. وبهذه العودة الإرادية تنتهى المسرحية وقد أكدت أن انغلاق الأفق ووأد الأحلام يقود إلى التمرد والعنف والدمار. فالشعوب التى تحرم من الحلم تحرم من الحياة ولا تجد أمامها إلا طقس تدمير الذات فى نوع من الانتقام من الذين أغلقوا الطريق صوب الحلم. أليست هذه هى رسالة هذه المرحلة التى نعيشها، والتى وأدت أحلام العرب جميعاً بقسوة وفظاظة ووحشية لن ينتج عنها إلا العنف والدمار فى كل مكان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحيى حجى

بـــول كـــلـــى

بين الفـــرشـــاة والـنور

«إن الإبداع يعيش كخلق تحت السطح المرئى للعمل الفنى، فعندما يدار السطح إلى الماضى، يراه المثقفون، وعندما يدار للمستقبل لا يراه إلا المبدع»*

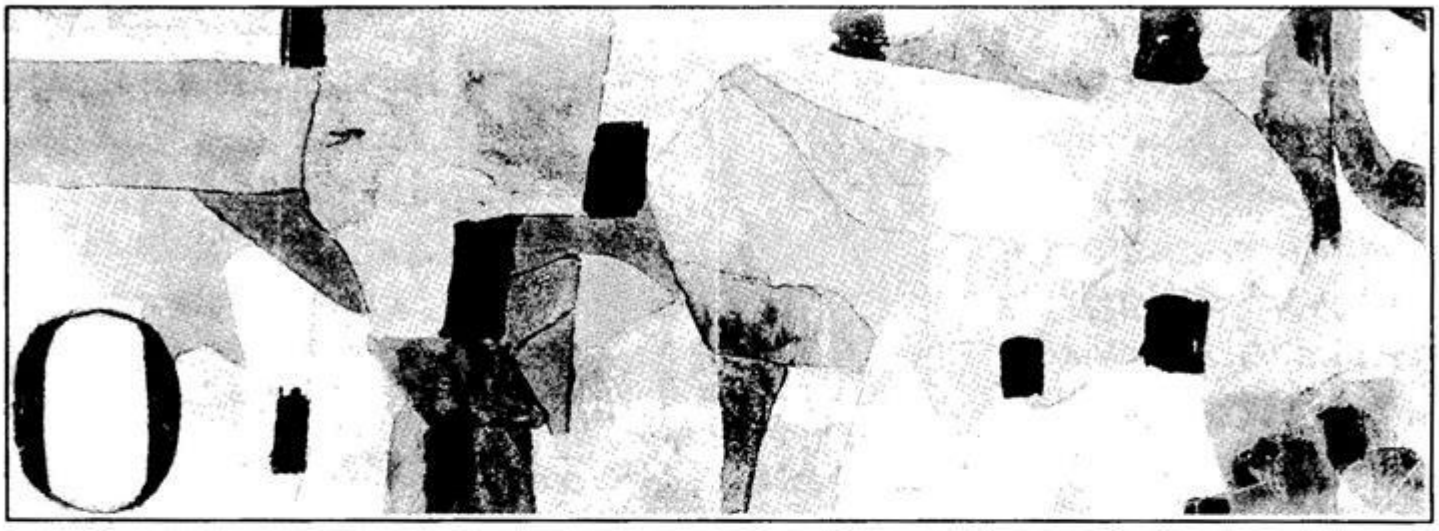
بول كلى

پـول كـلـي واحد من أشهر (الفرسان الزرق) وواحد من الآباء المجددين فى الفن الحديث. شارك فى الوقائع والتبدلات الداخلية والجذرية للثقافة الفنية منذ عام ١٩٠٠ . انتزع الإعجاب والإكبار من الزملاء والدارسين على السواء، فقد كان بوسعه أن ينطلق كما يشاء، من عالم المادة الكثيف، إلى عالم الأطياف الهائمة. كان هيكلا معمارياً قائما بذاته، خارج نطاق النمطية والبدع.. هكذا كان يصفه معاصروه، ورغم ذلك كان رجلاً عزوفاً عن الظهور، زاهداً فى الحياة.

بول كلى

كرّس **پول كلى** طاقته كاملة، لإبراز خيالاته العميقة، وتصوراته الأكثر بعداً فى أغوار الحياة الداخلية، فى الطبيعة وعالم اللاشعور. كان يتبع فى ذلك مبدأ «الفن لا يمكن أن يعمل على تكرار الأشكال المرئية والمدركة، ولكنه سيعمل على إعادة النظر إليها، ليفرز مردوداً آخر لها» فأخذ يختار

* هذه اليوميات من مقال **لعبد القادر أرناؤوط** بمجلة الحياة التشكيلية «الرحلة العربية ـ قراءة فى يوميات **پول كلى** اثناء رحلته فى تونس» العدد الثالث ـ السنة الأولى ـ يونيو ١٩٨١ .



رسم بالألوان المائية على أرضية من الجبس سنة ١٩١٥ بعد اكتشافه للون ـ الضوء ـ فى أجواء تونس

المشهد المرئى للكون وللعالم الخارجى، ليقترب أكثر فأكثر للداخل فقال كل من **أندريه بريتون وكيڤل** بإعجاب وحسد إن المجهر والمنظار، المنطق والروح، هما فى الحقيقة شىء واحد.

فى العاشرة من عمره يرسم (عش اللقلق فى أعالى الجبال) حيث يقود الوعى واللاوعى اليد على الورق، ليحقق الخيال والرؤى والكتابة الذهنية، بدقة ومطابقة تامة. لم تكن إذاً هذه المحاولة مجرد نزوة، ولكنها كانت وثبة، أشارت لما يحوزه من التفتح، وكانت فاتحة لأفق جديد. عاش يتابع تصوراته الذاتية من كتابات، وتعليقات، وأشعار ويوميات، ورسوم ولوحات، وتخطيطات ومحفورات، على مدى خمسين عاماً.

إنه عالم من التشابك والتشعب الداخلى، كان مقفلاً عليه ذات يوم، وصار اليوم مقروءاً ومعاشاً. هاهو الشكل الجوهرى للطبيعة، يتلون بحاسية ورقة، بروح مفعمة بطاقة (**الفارس الأزرق**) وبسحر الأجواء العربية. الرأس ملأى بالانطباعات الليلية التى خلفها مساء الأمس ـ الفن ـ الطبيعة ـ أنا. انهمكت مباشرة فى العمل ورسمت منظراً بالألوان المائية فى المنطقة العربية (تونس) وواجهت مشكلة العمارة المخططة بالمقارنة مع عمارة اللوحة. فى تلك اللوحة الأولى لم أكن مسحوراً، ولكننى كنت مليئاً بالمثيرات: الحالة النفسية التى بعثتها فىّ الرحلة، والحماسة التى اعترتنى. كنت بالضبط ذاتى. وفى يومية أخرى يقول «المساء جمال لا يوصف، وللإمعان فى مزيد من السحر، كان القمر بدراً».

حالة جديدة من الضوء، كان ذلك نهاراً أو ليلا، فله على تلك الأرض سطوع وسطوة، فالشكل هنالك ينصهر فى الضوء الساحق، ولا يتبقى سوى الجوهر.. هكذا يتسامى **پول كلى** بهذه المساحات السرية فوق كل شىء. فالفنان الغيور على استقلاله الحقيقى يفرز شكلاً حالماً بقدر منطقيته، أكثر

رحابة وأكثر سحراً وفتنة. تخيل شامل لفن هذا القرن وجذر من جذور السريالية، صاعد بالشكل نحو الحلم المجرد. كما كان مهيئا لكل استقبال استثنائى، ولكل تحرك خارجى أو داخلى حتى التعبير المجرد.

فى **ڤيرونا** مدينة **روميو وچوليت** أقيم فى بالاتسو فورتى، معرض جمع ٣٠٠ عمل متنوع، يقدمون لمحة حقيقية لمراحله الفنية. قسم المعرض إلى صالات، صالة تحوى عناصر طباعية لنوع من القصص الحلمى، تنطوى على شىء من السمو والتهكم «المستقبل.. كم هو ثقيل». وأخرى تضم رسوم المرحلة العربية فى تونس، مائيات تتابع الضوء المشع البراق، وتدرجات الوهج واللون النارى. وقاعة ثالثة لرسوم الكولاج، على ورق الطرود واللفافات، تصور المتاهات الأسطورية لتخيلات ضمنية، تلميحية، عن الحياة الطبيعية للغصن وللثمر السابق لأوانه.

ولد **پول كلى** عام ١٨٧٩ بمونشنبوخ قرب العاصمة

القارب المتوازن رسم بالألوان المائية على سطح من الجبس ـ عام ١٩٤٠ سنة وفاة الفنان

السويسرية، لأب ألمانى عمل مدرساً للموسيقى، وأم سويسرية فرنسية، عملت هى الأخرى بالتدريس بإحدى المدارس العليا المتخصصة فى

المرأة اللامعقولة ـ رسم بالألوان المائية سنة ١٩٠٧

الكلاسيكيات. وقد ظلت حتى النهاية تقرأ لشعراء الإغريق والرومان فى لغاتهم الأصلية. عند بلوغه سن الرشد، كان عليه أن يختار لنفسه طريق، ولكن دون الالتحاق بالجامعة. رغب أن يكون شاعراً، أو موسيقيا، أو فناناً تشكيلياً ولكن الاختيار الأخير كان قد فرض نفسه عليه فرضاً. ومع ذلك بقى **كلى** شاعراً وظل مولعاً بالكمان، ولبعض الوقت عمل عازفاً محترفاً للكمان فى أوركسترا برن.

فالفن إذن هو الطريق.. ولكن أين سيدرس التصوير؟ فالعاصمة السويسرية ليس بها أساتذة كبار يرضون طموحه. فاختار **موناكو**، حيث يدرِّس **فرانز ڤون ستوك** مؤسس جماعة الانعزاليين بها، وكاتب المؤلفات الرمزية الكبرى.

أخذ **كلى وكاندينسكى** تدريجياً فى التباعد عن أستاذهما **ستوك**؛ تلبية لرغبة راودته فى أن يصبح مصوراً ومزخرفاً، فيبدأ مع أستاذ آخر سنة ١٩٠٠ . وفى مذكراته أشار فى إحدى اليوميات: «إن أولئك الذين يذهبون للتدريبات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنية، إنما يملكون حساً وذوقاً يمكنهم من تشكيل رواية كبيرة. ولكن للأسف يعوزهم النضج، ويجب عليهم أن يهيمنوا على تعاظم إمكانيات المصور. فى هذه الفترة اتسم مزاج **كلى** بالتردد والتقلب، فيحدد برامجه فى إحدى يومياته سنة ١٩٠١قائلا: «خططت لنفسى هذا البرنامج التالى: قبل كل شىء فن الحياة، وبعد ذلك انشغالات روحية: فن الشعر والفلسفة. ثم انشغالات مادية: الفن التشكيلى. وأخيراً وفى حال انعدام المردود المادى هناك فن الرسم (تزيين الكتب».

شيئاً فشيئاً تخلص **كلى** من التقلبات التى كانت تداهمه. بعد أن أتم دراسته الأكاديمية، قام بزيارة لإيطاليا.. أحب **دافنشى** الأكثر عذاباً والأوسع تجربة. يجُل كل من **رافاييللو** و**ميكيل أنجلو**، بينما صب احتقاره على الباروك، وأطلق على **برنينى** نجم عصر الباروك (غراب النحس). فى سنة ١٩٠٩ يرى أحد معارض الانفصاليين بباريس، كانت به لوحات **لسيزان**، فيدهش من تصاميمه الهندسية المتقنة، فضلاً عما يكمن بها من عمق الرؤيا والتجلى الصوفى.

حتى عام ١٩١٤ لم يشعر **كلى** بكونه مصوراً مهماً، فكثيراً ما رأى أنه لم يوفق قط فى السيطرة على طاقات اللون كمادة خلاقة وفعالة فى التصوير، بقدر مالاحظه من نجاح محقق فى إنتاج محفوراته. وكان ذلك مدعاة له لأن يعتبر نفسه فناناً تخطيطيا يصور التقاليد الجرمانية والألمانية، ويجيد الرسوم المصاحبة للمؤلفات الأدبية والشعرية، فيصبغ عليها روح الأدب، فى حين لا يملك فى الوقت نفسه القدرة على أن يهب الفكر شكلاً تصويرياً. وحتى ذلك الحين، كانت تلك هى الفكرة المثبتة عن أعماله «نحن متناقضون مع أسطورة الفن الحديث. إذ يلزم الفنان بأن يقصر اهتمامه من أجل العثور على حلول للتصميم، والثبات على مجاهدة المشكلات الشكلية والظاهرية للعمل الفنى، تلك الآخذة فى الاستقلال عن الواقع وعن الحقيقة».. وكانت هذه الرؤيا قد دفعت أعماله إلى التغلب على مشكل الشكل الظاهرى ليلامس دواخل الإبداع.

حملت سنوات الحرب **كلى** شعوراً حاداً بالمرارة، فمن سخريات القدر أن يُستغل أثناء خدمته العسكرية بالجيش الألمانى لكتابة ورسم أرقام الطائرات، هذا وقد أجهز الإحباط على ما تبقى لديه من احتمال، بموت بعض أصدقائه المقربين (**فرانز مارك** و **أوجست ماخ**) رفيقاه فى جماعة الفارس الأزرق مما زاده انطواء واكتئاباً.

أشرنا أن **كلى** لم يكن يرى نفسه مصوراً حقيقيا؛ لأنه كان نهباً لشعور قاهر لعدم إدراكه للبعد الحقيقى للون. حتى كانت رحلته العربية لتونس عام ١٩١٤ لمدة عشرين يوما فقط كانت نقطة تحول كامل فى حياته. فتحطمت الأقفال بجلاء الرؤية، إنه يصل إلى لغزه المستحيل بصورة مباغتة. هاهو فى مواجهة الصفاء والوضوح، وشفافية الضوء. وفى يومياته تسجيل حى لهذه اللحظة الملهمة.. «إن شعوراً بالارتياح يتغلغل عميقاً فى داخلى، أشعر بالثقة، ولا أعانى تعباً. إن اللون يتملكنى، إننى لا أحتاج إلى محاولة الإمساك به، إنه يتملكنى وإلى الأبد. أحس بذلك. هذا هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إحساس هذه الساعة السعيدة، أنا واللون واحد، إننى مصور»، هى إذا لحظة التنوير، ياله من عالم جديد متفرد، عالم حقيقى مكتمل، طاغ وفريد «للوهلة الأولى يعتريك انفعال قوى.. لا شيء بمفرده، هنالك كلٌ واحدٌ. وياله من كل! إنه تلخيص لألف ليلة وليلة مع تسع وتسعين بالمائة من الحقيقة». غير أن الطاقة الفاعلة التى بدلت فكره، وأثارت حواسه، كانت اكتشافه للضوء ـ اللون ـ الذى عجز عن التمكن منه «إن الشمس ذات قوة طاغية، والوضوح الملون على اليابسة يبشرنا..». فلما عثر على ضالته وبدا له رسمه ملونا كما حلم به كتب يقول «إن الرسم كما أمارسه، هو حركة يدوية معبرة، يدونها القلم. وبذلك فهو مختلف بصورة كبيرة وأساسية عن استعمال التدرج والألوان، يمكن ممارسة الرسم فى العتمة، فى الظلام الداجى. أما التدرج (حركة الظل والنور) فهو يتطلب النور. والألوان تتطلب نوراً كثيراً».

إن مكانة **پول كلى** الحقيقية كمصور، تأسست كنتيجة لمعاناة مضنية، نقد ذاتى وبحث جاد، تمكن على أثره من احتواء قصوره. لم يكن كشفه المباغت لجمال البيئة العربية، إلا لأنه جاء مهيئاً للكشف، فالتقط بعينه ووعيه وحسه اللحظة التى كمنت فيها مادة جديدة، طاقة متوهجة باغت فيها محتواها الإبداعى، فاتسع الأفق بانسكاب الضوء الحار، وفاض الممنوع على الإطار ليزيده رحابة واتساعاً. لهذا لم يكن **كلى** مبالغاً حين اعترف بالفضل الجميل كتابة: «علىّ ألا أنسى أن نصف رحلتى ليست فى إيطاليا. كنت فى الشرق، وأريد أن أبقى هناك. ولا يجب أن تختلط هذه الموسيقى بغيرها.».

أرسل **فيمار** برقية إلى **كلى** سنة ١٩٢٠ هذا نصها «العزيز **پول كلى**، بالإجماع ندعوك لتتحد معنا فى جماعة **الباوهاوس**» كانت البرقية ممهورة بتوقيع **ڤالتر جروبيوس** أيضاً وهو المؤسس الأول لمدرسة **الباو هاوس**، والذى بواسطتها كان يبحث لإيجاد صيغة من أجل مواءمة العمارة والتصميم الحديث مع تكنولوجيا الإنتاج الصناعى. وبرغم الأسس العقلانية للمدرسة، وقبول **كلى** و **كاندينسكى** التدريس تحت لوائها، فقد كانا من معتنقى النزعة الروحانية الفلسفية القائلة بأن «**الحقيقة كلها روحية**»، كما كان **كلى** يقول «فى مواجهة الكون المرئى والظاهر، يتأسس مثال واحد فريد فى لا علمنا، للعديد من الحقائق الخيرة» وقد بثت هذه النزعة الروح فى إنجازت المدرسة، فلما اجتازت حدودها داهمها النازيون.

عن واحدة من اللوحات المائية من فترة **الباو هاوس** سنة ١٩٣٠ ـ هنا فى **ڤيرونا** ـ وفيه يسبر **كلى** أغوار الحقائق دون افتعال، يعلق **ليوشتنبرج**: «أبداً.. ليس صحيحاً وجود الرقم الرمزى للمرأة، أو حتى الخلود الأنثوى، ولكنه اختزال الحلم الشخصى، لسيدة فى منتصف العمر، تعود لمنزلها محزومة كالطرود البريدية، سيان كان ذلك بمعالجات هندسية، أو بطريق يحوطه الغموض، أخرجه بلطف أحد المخرجين». فى هذا الوقت كان **كلى** يسعى لشرح أساسيات بحوثه. كان حلماً مليئا بالجمال والألم، ذلك الذى نقله إلى تلاميذه **بالباوهاوس**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان قد حدد «المأساة الروحية» لعقل الإنسان «للضعف الجسدى والتقلب النفسى»، «فالإنسان نصف سجين ونصف ملهم» حيث يتأكد دائماً من مواقع أساليبه الخيالية الآتية من الضوء، وليس من عمل منتهى (الصيرورة) أو (الكينونة الأرفع مقاماً).

ما أن انتهت الإدارة اليمينية لڤيمار وإرغامه على التنازل لدسّاو سنة ١٩٢٥، حتى تشجع كلى على مواصلة العمل بالمدرسة لخمس سنوات أخرى. وبحلول عام ١٩٣١ يتركها من أجل التدريس بأكاديمية دوسلدورف، حيث التدريس مع الأدباء والأساتذة أقل إرهاقاً. بيد أن رجال هتلر هاجموا بيته سنة ١٩٣٣ وقاموا بتفتيشه وتفتيش الأكاديمية، وعلقوا وظيفته، وصنفوا فنه بالفن المنحط، كما فعلوا مع رفيقه **كاندينسكى**، فعاد إلى برن، وأسس لنفسه بيتا حيث أمضى وقته فى الطهى ومداعبة ابنه.

فى سنة ١٩٣٥ يمرض كلى، يقاوم المرض ويحتمل الآلام، يحشد طاقته للأمام فى مواجهة الموت، وقد طبعت (ملائكته) الشهيرة، التى ميزت أواخر إنتاجه بروح التسامى. يموت ليلة ٢٩ يونيو سنة ١٩٤٠. وعلى شاهد قبره كُتبت جملة من مذكراته، يتردد صداها كلما طافت بنا ذاكراه: **«فى الحياة الأخرى.. هنا.. لا يمكن قبضى، فلدىَ مستقرى الأبدى، بين الأموات الذين لا يولدون أبداً، فأنا.. هنا قريب، بل أكثر قربا من المألوف لقلب الإبداع، ولكن.. ولكن ليس بما فيه الكفاية».**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء عبد الفتاح

المسرح البولندى
بعيدا عن المطرقة والسندان !

فى زيارتى الأخيرة لبولندا؛ كان همى الأكبر هو إعادة اكتشاف المسرح الذى قدم للعالم: **جروتوفسكى وكانتور وشاينا** وغيرهم من المبدعين. وانحصر انتباهى فى مشاهدة هذا المسرح الآن؛ فى الفترة الحالية - أى بعد ثورة التضامن: ثورة العمال والفلاحين والمثقفين البولنديين ضد النظام السياسى الشيوعى الذى سيطر على البلاد أكثر من نصف قرن من الزمان، عندما قسم الحلفاء بعد الحرب العالمية الثانية شرق أوروبا وغربها فيما بينهم وبين السوفييت.

ومع كل سلبيات هذا النظام الذى قضى على فردية الإنسان البولندى وحريته، فأصبح ترسا فى آلة الإنتاج، وغدا مجرد رقم منتج تنعدم فيه الرغبة فى تحقيق تطلعاته الإنسانية، إلا أن هذا النظام ذاته قد منح العلوم والثقافة عامة، والمسرح خاصة، عطاء لا حدود له من الإمكانيات والقدرات والتمويل لما لا يقل عن سبعين بيتا مسرحيا مستقرا، شكلتْ فرق هذه البيوت، وصاغتْ بدورها «ربرتوار» المسرح البولندى المحلى والعالمى من جهة، وسعى المبدعون من رجال التجريب المسرحى العالمى «كجروتوفسكى» صاحب تجربة المعمل المسرحى، و«شاينا» داخل مسرحه «ستديو»، و«توماشيفسكى» فى مسرحه الصامت الباهر، وغيرهم من المبدعين، إلى الإبداع الهادئ دون رقابة سلطوية.

لقد منحهم النظام القدرة على الأخلاق مع السلطة بالإبداع الهادئ المتميز الخالص، وكان «قصر نظر» السلطة آتيا من أنها اعتقدت أن البولنديين عندما ينهمكون فى الثقافة، ويستغرقون فى أتونها، سينسون الانشغال بالقضية السياسية، فكان الحال على النقيض مما توقعتْ، حيث تفتحت أذهان البولنديين فتطلعوا إلى الحرية الضائعة، لينوروا ضد هذا النظام، ويقودوا شرق أوروبا بشعوبها إلى الثورة ذاتها، فتساقطت الأنظمة

الشيوعية فى أوروبا وهوت.. نظاما تلو الآخر.

المسرح - إذن - كان للبولنديين الخبز اليومى، الذى مكنهم من الهرب الواعى من شرور النظام تمهيدا للتمرد والثورة، بعد الوعى بالهوية القومية، بهدف البحث عن الذات.

وفى ظل النظام الجديد تظل هذه الأطروحة مجرد حلبة أو هدف قد تحقق، فانتفت مبررات وجودها. إن هذا النظام الجديد الذى ضرب ولا يزال يضرب بقبضته من حديد على كل مخلفات ما جلبه نظام «المطرقة والسندان»، لم يعد ثابتا مستقرا واعيا بما يفعله، إنه يقضى على كل ما يذكره بالماضى. ويكفى أن البولنديين أرادوا منذ عامين أن يدمروا قصرا كبيرا للثقافة - متعدد الطوابق يقع فى أحد الميادين الرئيسية للعاصمة - لا لشئ إلا لأنه يذكرهم بالاستعمار السوفيتى - على حد قولهم؛ مع أن هذا القصر يحوى عشرات المسارح والقاعات الثقافية والمراسم، وعددا لا حصر له من المكتبات وقاعات الرياضة والعلوم والمقاهى، وغيرها من المنشآت التى تجعل منه مدينة ثقافية وعلمية وفنية بحق، لا تقل درجة عن مركز «بومبيدو» الفرنسى، اللهم إلا فى الإمكانيات المادية والتجهيزات. وقد توقف البولون لحسن الحظ عن تنفيذ فكرة الهدم السخيفة هذه.

إن المسرح البولندى يموت اليوم بفعل الوضعية السياسية الراهنة الذى يحاول أن يخلق من بولندا - فى ظل ظروفها المركبة والمعقدة - بلدا راسماليا، تضع نصب عينها أمريكا وأمام عينها الأخرى جيرانها الأغنياء فى أوروبا، مما يحيل بولندا إلى دولة أقرب ما تكون بالطفل الأرعن الذى يريد أن يقلب الدنيا ويقعدها فى أيام، ويبعدها بالقوة عن ما خلّفه النظام السياسى الأسبق طوال فترة زمنية تبلغ نصف قرن من الزمان أو تزيد. فالبولنديون يريدون أن ينكسر هذا النظام وتتهدم بقاياه على الفور، لتنشأ على أنقاضه جنة خضراء تصبح لكل أسرة بولندية فيها عربة فارهة، وفيلا أنيقة، وحساب فى مصرف. على أن الواقع مرير، والواقع الفنى أكثر مرارة، فالمسرح يتحول الآن إلى سلعة كأىّ سلعة، لينتهى العصر الذهبى للمسرح فى بولندا أو يكاد، وتحل محله الأعمال المسرحية الاستهلاكية التجارية، وتغدو أشكال الفارس والاستعراض والعروض الجنسية، نغمات رئيسية فى تشكيل هذا المسرح اليوم.

ومع كل هذه القتامة التى صبغتْ اللوحة بالسواد، إلا أن المسرح لايزال حيا - وإن شئنا الدقة - لا يزال يحيا فى قلوب الناس وعقولهم بفضل التقاليد الراسخة، والمكتسبات الإيجابية للنظام السالف: (ربرتوار - عروض مسرحية مختارة - أداء جيد متميز - تشكيل فنى خالص).

إلا أن ما يتم عرضه فوق الخشبة هو مجرد شذرات منقطعة الجذور فى خريطة مسرحية مسحت مواقعها منها، لتحل محلها سلع ثقافية أخرى فرضها السوق المحلى مثل «علب الليل» و«أسواق شرائط الجنس» وإرسال خمس وعشرين قناة من تليفزيونات مختلف دول العالم.

ومع ذلك فقد شاهدت فى رحلتى نوعين من العروض النادرة: عروض المحترفين، وعروض الهواة. أما العروض المحترفة فكان موقعها فى وارسو - العاصمة البولندية، وأهمها ينحصر فى ثلاثة، تمثل البقية الباقية من المسارح التى تقيم أودها على إمكانياتها الخاصة، ولا تعمد اعتمادا كليا على ما تمنحه الدولة من ميزانية وهو قليل. لابد لها - إذن - أن تعتمد الآن على مواردها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخاصة - أى على شباك التذاكر، وهو سلاح ذو حدين: فإما أن تقدم هذه الفرق العروض الرخيصة، أو أن تعقد النية على تقديم الجاد والممتع الذى تعودت الجماهير على رؤيته. إن الرهان لصعب، ومع ذلك فقد اختارت هذه الفرق، أصعب الحلّين، وهو العروض الجادة، ومن هذه الفرق : «مسرح ستديوTeatr Studio» والمسرح الحديث T. Wspolczesny» و«مسرح أتينيوم T. Ateneum» ولم تتنازل هذه الفرق قيد أنملة، والجزاء الوفاق العادل كان هو وجود تلك الجماهير التى اعتادت رؤية الإبداع المسرحى الجاد.. إنهم لم يتخلوا عن مسارحهم!

شاهدت فى (مسرح ستديو) العرض المسرحى «الخال فانيا» للكاتب الروسى انطون **تشيكوف** من سيوغرافيا وإخراج المدير والمخرج المسرحي الأشهر **ييجى ججيجوفسكى**، وهى رؤية تشكيلية مسرحية، ومعزوفة للصمت والملل اللذين تتميز بهما أعمال **تشيكوف**، ومحاولة جادة لاسترجاع الأيام السعيدة للمسرح البولندى فى «العهد القديم»، المعتمد على طزاجة الرؤية، والتمكن من الأدوات الفنية، والأداء المحترف الذى يبلغ غاية الاتقان. والمدهش أن جمهور النظارة المتكون من الشباب وكبار السن امتلات بهم صالة العرض عن آخرها، مع أن ثمن التذكرة لمشاهدين اثنين (إذا اعتبرنا أنهما رجل وزوجه) يصل إلى واحد من عشرة من راتب الفرد، وهو عبء ثقيل على جيب البولندى اليوم. ويتميز العرض عبر رؤية مخرجه بالحفاظ التام على كل ما يزخر به مسرح **تشيكوف** عن واقع الأسرة البورجوازية الروسية وضياعها داخل مشاكلها التى تطل برؤوسها الصغيرة لتنشب أظافرها فى وجداناتهم الضائعة، فيستسلمون لليأس والقنوط، فى حالة انتظار الغد المرتقب والتغيير الذى يلوح من بعيد فى الأفق.

أما العرض التالى (**الحب فى الكرملين**) الذى قدمه «المسرح الحديث» - وهو من أهم مسارح العاصمة ولا يزال محافظا على تقاليده العريقة فى ظل ظروف قاسية غير مواتية. فقد ألفه الكاتب المسرحى البولندى **سووفامير مروجيك** (Mrozek) الذى يعيش فى المهجر هربا من النظام الشيوعى الذى سيطر على السلطة - وبعد القضاء على هذا النظام مازال مروجيك يعيش خارج بولندا - وهذه المسرحية تتسم بطابعها الساخر فى تعرية النظام السياسى السوفيتى بكل زخمه وبشاعته فى تعامل الحزب مع عامة الشعب الروسى. وفى رأيى أن هذه المسرحية هى من أضعف مسرحيات الكاتب - صاحب الأعمال الخالد . «**كتانجو**» و«المهاجرون» و«الشرطة» وغيرها.

وربما ينشأ هذا الضعف من أن بنية المسرحية أقرب ما تكون إلى بناء الكباريه السياسى منها إلى العمل الدرامى القائم على أسس الفكاهة والكوميديا الساخرة التى تتميز بها أعمال **مروجيك**، إلا أن النجاح الباهر لهذا العرض ينبع من طرافة الموضوع المعروض، والذى يحتفل به جمهور النظارة، ويستقبله استقبالا حسنا، ومن الإخراج المتقن الجيد الصنع الذى تتسم به رؤية المخرج المسرحي الفذ **إرفين إكسير**، وكذلك من الأداء التمثيلى الطريف والمتمكن لجماعة الممثلين المحترفين الواعين بأدواتهم.

أما العرض الثالث والأخير الذى شاهدته فى أعرق مسارح «وارسو» (مسرح أتينيوم)، فهى مسرحية (**حياة لايزار الصاخبة**) تأليف **إيليا ارنبورج** وإخراج **ماتشى**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فونينيشكو وفالدامير شميجا شيفيتشى، وهى مسرحية تستعرض عذابات بطلها «لايزار»، تلك الشخصية الشعبية المطحونة، التى يتميز صاحبها بذكائه الحاد ورغبته فى البحث عن مكان له فوق الأرضى، فيواجه من قبل النظام بالعذاب والسجن، لا لشئ إلاّ لأنه غير متفهم لروح هذا النظام الشيوعى الصارم، وغير قادر على الوعى المعرفى بآليته وأبعاده، فيواجه صعوبات دائمة فى التكيف والاستقرار، حتى يقع ضحية للنظام فى آخر الأمر.

يربط ما بين هذه العروض الثلاثة نقد مباشر وغير مباشر للنظام الشيوعى الذى كان سائدا آنذاك فى شرق أوروبا ،بداية من اللوحة التشيكوفية الشاعرية التشكيلية «الخال فانيا» مرورا «ببارروديا» مروجيك حول هذا النظام بعينه ،وصولا إلى الرحلة التى قام بها المؤلف أرينورج عبر بطله «لايزار» داخل هذا النظام المتزمت فى مسرحية «عذابات حياة لايزار».

ويضعنا هذا الاستنتاج أمام تساؤل ملح وهام :أتكون اللحظة الراهنة مادة يقوم فيها المسرح البولندى ومن خلالها بتصفية الحساب مع النظام الشيوعى الى أن يتأكد تماما من أنه لفظ أنفاسه الأخيرة؟!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com